THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR ..JOSEPH E. NNADI..........................

TITLE OF THESIS ..IMAGES DE LA FEMME DANS LE PARNASSE.....

..CONTEMPORAIN.......................................

....

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED ...M.A...............

YEAR THIS DEGREE GRANTED ....1973...............

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

IMAGES DE LA FEMME DANS LE PARNASSE CONTEMPORAIN



by

JOSEPH EMMANUEL NNADI

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1973

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled IMAGES DE LA FEMME DANS LE PARNASSE CONTEMPORAIN submitted by Joseph Emmanuel Nnadi in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts

ABSTRACT

Although Parnassian poetry, such as we see it in the major publication of this "School," the Parnasse Contemporain, is characterized by a marked interest in classical Greek antiquity, contemporary nineteenth-century society still finds a significant place. This society is portrayed indirectly in the images of woman which the poetry of these collections gives us and in the attitudes towards woman which such images represent.

Various poems of the Parnasse Contemporain depict contemporary woman clearly either as an individual or as a class (widows, virgins, prostitutes, mothers, etc.). Numerous other poems are inspired by feminine personalities drawn from history or from distant lands with exotic appeal. Other poems reflect the real woman or contemporary society only indirectly. They portray the "imaginary" and the "ideal" woman, the "woman-chimera" and the "murderous woman." These creatures are not real; rather they are personifications of the qualities and the vices which our poets find in the real woman. The "ideal" woman, for example, is presented sometimes as the exemplary housewife, sometimes as "the dove," the messenger of hope, the symbol of love and affection for suffering humanity; sometimes she is the special consolation of the aged and the enfeebled. In all these cases she produces only fleeting effects. The reverse side of this image paints woman as evasive, illusory, sadistic, insensitive to a lover's emotions or to human suffering, capricious, mysterious and incomprehensible. As such, she is often compared to a statue, to the



deep, dangerous sea, to the moon, cold, distant and silent. In these cases, she affects man as a constant source of anxiety, unrest, unhappiness, and mental anguish. Most often, she is the cherished dream that never becomes a reality.

The images of both the real and the ideal woman reveal, on the part of the Parnassian poets, a remarkably pessimistic view of the female sex. This pessimism expresses itself most clearly in those poems which portray woman as a source of spiritual decadence or as a "blood sucker," the instrument of death.

Paradoxically, this pessimism is accompanied in the poems by a taste for living, by a pantheistic belief in the goodness of all pleasures that life (and woman) can offer, by a cult of her physical beauty and love. These two apparently contradictory characteristics of the Parnassian image of woman appear to reflect, on the one hand, two major and pervasive influences in French poetry, Charles Baudelaire and Theophile Gautier, and, on the other hand, the confused and changing status of woman in France of the 1860's, in the wake of the social, political, industrial, and economic revolutions of the first half of that century.

The Parnassian image of woman reflects not only the status of woman in nineteenth-century France, but also the poets' pessimism in the face of the realities of life as well as their revolt against christianity and against God.

RESUME

Bien que la poésie parnassienne, telle que nous la trouvons dans le Parnasse Contemporain, la publication principale de cette "Ecole," soit caractérisée par le grand intérêt qu'elle porte à l'antiquité de la Grèce classique, néanmoins, elle accorde une place significative à la société contemporaine du dix-neuvième siècle. Cette société est décrite indirectement à travers les images de la femme que nous donne la poésie des recueils parnassiens et à travers les attitudes envers la femme que ces images représentent.

De nombreux poèmes du Parnasse Contemporain dépeignent la femme contemporaine directement en tant qu'individu ou en tant que classe sociale (veuves, vierges, prostituées, mères,etc.). De nombreux autres poèmes sont inspirés par des personnages féminins empruntés à l'histoire ou situés dans des pays étrangers à intérêt exotique. D'autres poèmes encore ne reflètent la femme réelle et la société contemporaine que très indirectement, en peignant la femme "imaginaire" et "idéale," la "femme-chimère" et la "femme meurtrière." Or, ces créatures ne sont pas réelles, mais plutôt la personnification des qualités et des vices que nos poètes trouvent chez la femme réelle. Par exemple ils représentent la femme "idéale" tantôt comme la femme-ménagère exemplaire, tantôt comme "la colombe" qui rend l'espoir à l'homme, qui est un symbole d'amour et de tendresse pour l'humanité souffrante; tantôt elle apporte une consolation spéciale aux vieux et aux faibles. Dans tous ces cas elle n'exerce que des effets passagers. Opposée à cette femme idéale est la femme évasive,



illusoire, sadique, insensible aux sentiments d'un amant et à la souffrance de l'homme, capricieuse, mystérieuse et incompréhensible. Comme telle, les poètes la comparent souvent à la statue, à la mer profonde et dangereuse, à la lune, froide, lointaine, silencieuse. Dans ces cas, elle est pour l'homme une source d'anxiété, d'inquiétude, de tristesse et d'angoisse. Car, bien souvent, elle est le rêve désiré qui ne se réalise jamais.

Les images de la femme réelle et de la femme idéale révèlent, de la part des poètes parnassiens, une vue particulièrement pessimiste du sexe féminin. Et ce pessimisme se manifeste plus nettement dans les poèmes qui représentent la femme comme cause de la déchéance spirituelle, ou comme l'instrument de la mort, le "buveur du sang du monde."

Paradoxalement, le ton pessimiste de ces poèmes s'accompagne d'une joie de vivre, d'une foi panthéiste qui voit d'un bon oeil tous les plaisirs que la vie (et la femme) peut donner, d'un culte de la beauté et de l'amour de la femme. Ces deux caractéristiques, apparemment contradictoires, de l'image parnassienne de la femme semblent refléter, d'une part, deux influences principales et pénétrantes dans la poésie française : Charles Baudelaire et Théophile Gautier, et, d'autre part, la confusion et l'incertitude qu'il y avait à l'égard du rang social de la femme en France aux environs de 1860, à la suite des révolutions sociales, politiques, industrielles et économiques qui se sont produites dans la première moitié de ce siècle.

L'image parnassienne de la femme reflète non seulement

le rang social de la femme du dix-neuvième siècle français, mais aussi le pessimisme de ces poètes vis-à-vis les réalités de la vie et leur révolte contre le christianisme et contre Dieu.

ACKNOWLEDGEMENT

I like to thank Dr. C.H. Moore, Associate Dean, Faculty of Arts, The University of Alberta, for supervising this work; and for making himself always available for discussions. I greatly appreciate his very valuable suggestions.

I am greatly indebted to Miss Elsieanne Symons for helping me with the typographical corrections.

My thanks also go to my mother, Marguerit, to my wife, Christine, and to Dr. (Mrs.) Joyce Bromfield, a devoted teacher. Despite the distance between them and me, their love and good will was to me a source of encouragement while this work was in progress.

To them - loved and respected women - I dedicate these pages.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.

Entre 1866 et 1876, un groupe de poètes français a publié, sous la direction de Catulle Mendès, le Parnasse Contemporain-- recueil de vers nouveaux. A la fin de la troisième série (1876), presque six cents poèmes y avaient paru. Ces poètes, d'âges différents et d'intérêts divers, y ont traité des sujets d'une très grande variété et souvent de nature opposée : l'histoire y prend sa place à côté de la mythologie et de la fiction; le christianisme y est prêché aussi bien que le paganisme; la mort et le pessimisme se juxtaposent à l'amour et à la joie de vivre; le nationalisme tout proche du chauvinisme chez certains poètes n'empêche pas l'exotisme très marqué chez d'autres.

Pourtant, quelques thèmes prenant le dessus sur les autres, il est permis de parler des thèmes principaux de la poésie parnassienne.

Maurice Souriau, Histoire du Parnasse (1929), et les critiques qui l'ont suivi ont souligné le paganisme comme un des grands thèmes de la poésie et de la pensée parnassiennes. Des critiques tels qu'Henri Peyre, Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1847 à 1870 (1932), ont mis en lumière l'hellénisme de ces poètes. Plus que tout autre critique peut-être, Aaron Schaffer a fait ressortir la complexité et la diversité des sujets qui ont préoccupé les collaborateurs de ce recueil. Dans son étude, The Genres of Parnassian Poetry (1944), il distingue les genres descriptif, philosophique, exotique, satanique, sentimental, en soulignant la part de la philosophie,

de l'exotisme, des affaires de coeur, et ainsi de suite, dans la poésie parnassienne. Cependant, il reconnaît lui-même que son étude laisse de côté des poètes majeurs du groupe parnassien.

En ce qui concerne notre travail, nous visons à une synthèse--l'analyse et la reconstitution de l'image de la Femme, à partir des poèmes individuels du Parnasse Contemporain, la recherche d'une conception parnassienne de la Femme, s'il en existe une, et enfin, l'évaluation historique de son image littéraire par rapport au contexte immédiat de la poésie du dix-neuvième siècle. Ce sera un essai de synthèse parce que la Femme apparaît dans les divers genres de poèmes tels que Schaffer les conçoit par exemple. Elle figure dans le genre "descriptif," étant elle-même l'objet de minutieuses descriptions; elle a provoqué également des réflexions philosophiques, même sataniques; elle a déchaîné une effusion de sentimentalité chez les poètes parnassiens, tout comme chez leurs prédécesseurs et leurs successeurs.

Néanmoins, nous voulons attirer l'attention du lecteur du Parnasse Contemporain non pas sur les genres de poèmes contenus dans ce recueil mais sur un des principaux thèmes traités dans ces poèmes et à travers ces genres--le thème de la Femme. Nous avons pour but de mettre la Femme sur un piédestal, pour ainsi dire, pour que le lecteur puisse la voir telle que les poètes parnassiens l'ont vue et l'ont peinte dans leur recueil collectif.

Nous reconnaissons d'emblée que notre tentative de fermer les yeux à tous les autres thèmes du Parnasse Contemporain pour ne les fixer que sur la Femme ne sera pas une réussite totale. On ne peut pas

évoquer la Femme dans la poésie de Théophile Gautier, de Leconte de Lisle, de Charles Baudelaire ou d'Anatole France sans se plonger dans l'ambiance particulière à chacun de ces poètes : ses circonstances individuelles, ses attitudes personnelles à l'égard de l'oeuvre littéraire et à l'égard de la Femme. Or,il va sans dire que les circonstances et la pensée littéraire de chacun de ces poètes en tant qu'individus diffèrent énormément à plus d'un égard. Pour ne pas tomber dans les digressions superflues nous devrons refouler dans l'arrière-plan toutes ces autres considérations et, tout en respectant le contexte littéraire de chaque poème, mettre au premier rang l'image de la Femme.

Pour saisir l'image de la Femme telle qu'elle apparaît à travers le Parnasse Contemporain, nous allons l'analyser selon ses aspects principaux, un aspect après l'autre. En identifiant chacun de ces aspects, il sera juste de personnifier (comme l'ont fait d'ailleurs les poètes eux-mêmes) les qualités et les faiblesses de la Femme qui semblent inhérentes à sa personne même. Ainsi,en choisissant les poèmes les plus typiques, nous analyserons la femme réelle, la femme idéale et imaginaire, la femme-chimère, et, en dernier lieu, la femme stérile et meurtrière. Nous espérons que l'analyse de ces diverses femmes nous permettra de reconnaître les éléments principaux et communs de leurs aspects, nous facilitera une vue d'ensemble et nous donnera une idée de la Femme chez les Parnassiens.

Dans la conclusion nous essayerons aussi de déterminer s'il y a une "doctrine" qui aurait guidé les poètes du Parnasse Contemporain dans leurs portraits de la Femme, de voir à quel point

l'image de la Femme s'accorde à cette doctrine et de proposer les raisons de ce conformisme si conformisme il y a. Nous proposerons enfin une réponse à la question : Qu'y a-t-il de nouveau dans l'image de la Femme chez les poètes parnassiens? Bref, combien était nouveau, du point de vue image de la Femme, ce "recueil de vers nouveaux" des années 1866-1876.?

I. LA FEMME REELLE.

On reconnaît dans plusieurs poèmes du Parnasse Contemporain des allusions à des femmes réelles, qui sont souvent des connaissances personnelles du poète. Quelques-uns de ces poèmes reflètent fidèlement un aspect de la société contemporaine bien connue du poète. Parfois évoquant un personnage féminin déjà enseveli dans l'histoire, le poète en fait l'objet de sa composition poétique; parfois c'est une femme rencontrée au cours d'un voyage qu'il nous présente. Dans tous ces poèmes où le poète traite de la femme réelle, c'est à partir du texte lui-même que nous pouvons juger de quelle sorte de femme il s'agit.

Nous trouvons également dans ce recueil des poèmes portant sur la femme exotique, souvent inconnue du poète. Celui-ci y donne sa conception de la femme d'un pays lointain, qu'elle soit arabe, javanaise ou malabaraise, d'après les quelques lectures qu'il aurait faites sur ce pays ou d'après les histoires fondées tant bien que mal qui circulaient à l'époque. Parfois, cependant, ces descriptions sont bien fondées : plusieurs écrivains du dix-neuvième siècle ont fait des voyages au Proche Orient, aux Indes, en Afrique, au moment même où la France--comme toute l'Europe d'ailleurs--poursuivait avec zèle une politique de colonisation. Ces femmes exotiques-là sont sans aucun doute réelles. D'ailleurs, nous avons considéré la femme exotique comme étant réelle même quand le poète n'a jamais fait sa connaissance, même quand il ne l'a jamais vue. Nous reconnaissons que dans ce cas l'image de la femme que nous donne le poète serait probablement,en partie,

imaginaire. Mais l'important c'est qu'en réalité il existe une femme quelque part qui répond à cette image. Ainsi, lorsque dans La Javanaise (II, 305)[1] Louis Salles décrit Fatma, esclave indienne, dans la possession de maîtres égyptiens, même s'il n'y avait pas dans ce pays une esclave de ce nom, le fait est que l'esclavage était d'actualité à cette époque dans plusieurs pays d'Afrique, pour ne pas parler de l'Europe ou de l'Amérique et que quelque esclave dans ce pays nord-africain aurait pu répondre à la description de Louis Salles et lui aurait pu inspiré ce poème.

Parmi les femmes réelles nous avons inclu aussi des personnages de la Bible. C'est que notre but est de voir ces femmes à travers les yeux du poète et non pas nécessairement à travers les notres, ni à travers ceux du lecteur de l'époque. La société française du dix-neuvième siècle, comme bien des poètes à qui nous avons affaire, même si ceux-ci étaient devenus des "païens mystiques," croyaient en la Bible et au péché originel; pour eux, Adam, Eve, Rachel ou Madgeleine avaient existé réellement. Et, dans leurs poèmes, ils les ont traitées comme des personnages réels. Nous n'avons aucun droit de faire autrement dans cette étude.

En classant ces femmes comme "femmes réelles," nous ne perdons pas de vue le fait que bien souvent elles symbolisent un concept idéal cher à ces poètes et leur servent de tremplin pour des réflexions philosophiques ou morales. On pourrait donc parler d'une

---

1. Après les titres de poèmes nous indiquons entre parenthèse la source de chaque poème. Les chiffres romains renvoient au tome du Parnasse Contemporain, les chiffres ordinaires à la page.

dichotomie ou d'une dualité dans de tels tableaux de femme, d'un mélange de réalisme et de symbolisme. Pour cette raison nous aurons à traiter plus d'une fois certains de ces poèmes.

Bon nombre de poèmes du premier tome du recueil sont consacrés aux femmes contemporaines . Nous avons l'exemple d'Auguste Vacquerie, de Charles Baudelaire, d'André Lemoyne et de Louis-Xavier de Ricard, qui semblent évoquer des expériences vécues et des femmes connues. Dans A Une Femme (I, 47) Auguste Vacquerie nous dépeint une femme, sa "bien-aimée," attristée par les contrariétés de l'amour. Le poète, pour commencer, nous fait une description élogieuse de l'amour, de son rôle salutaire, quasi-divin. Il s'était attendu à ce que l'amour soit le seul remède "contre mille tortures" des pauvres créatures. Mais, devant les vicissitudes de la vie, lui et sa bien-aimée se rendent compte bientôt de l'insuffisance, on dirait même de l'impuissance, de cet amour. Eprouvant alors un sentiment très fort et très pénible de déception totale, ils expriment le regret de s'être jamais aimés :

Parfois, voyant s'abîmer
Notre espoir dans la nuit noire
Nous en venons à nous croire
Malheureux de nous aimer!

Dans cette vue lugubre de l'amour, le poète s'identifie avec celle qu'il aime. A travers les sentiments qu'ils partagent tous les deux se dessine la sombre image d'une femme réelle, qui, comme Didon dans l'Enéide, après un amour passionnant en vient à se reprocher la folie de son amour.

Il nous paraît évident que Vacquerie ne parle pas ici d'un

amour platonique ni d'une femme idéale puisque ce qu'il attend de l'amour et de la femme, c'est le plaisir charnel, le "baiser," guérisseur des maux d'un "triste univers." Il conçoit un amour physique dont cette femme en chair est l'expression.

Dans A Une Malabaraise (I, 69) Baudelaire joint l'exotisme à la contemporanéité. Ce poème est imprégné d'une couleur locale de Malabar, région maritime au sud-ouest de l'Inde, dont les cocotiers, les bananiers, les plantanes, la chaleur et le ciel bleu sont mis en valeur par le poète.

Mais l'importance de ce poème reste dans la peinture de la femme elle-même. Baudelaire nous en fait une description minutieuse. Il nous fait voir ses "pieds nus" "aussi fins que [ses] mains," ses grands yeux, "plus noirs que [sa] chair," sa hanche "large à faire envie à la plus belle blanche." Ce dernier vers indique que cette femme n'est pas une blanche; elle est d'une noirceur qui lui pénètre même les yeux. Mais le poète la préfère aux blanches car, si elle fait "envie à la plus belle blanche," c'est qu'aux yeux du poète elle éclipse en beauté cette dernière. C'est une femme vivante que Baudelaire nous décrit et il nous semble possible de reconnaître en elle Jeanne Duval, mulâtresse que le poète a rencontrée en France en 1842 et avec qui il eut une liaison, "orageuse" bien entendu, mais qui a survécu à de nombreuses crises jusqu'en 1864.

Comme la Malabaraise du poème, Jeanne avait immigré en France, où elle a mené sa vie dans les "fanges"; elle a dû certainement y "vendre le parfum de ses charmes étranges," ayant probablement appris cela de sa mère, Marie Duval, elle-même prostituée. Ce "parfum"



que vendait Jeanne, Baudelaire l'avait respiré; il l'avait aussi payé cher.

Malgré son choix de mots et d'expressions à double entente, le poète ne nous laisse ni dans l'ignorance ni dans le doute. Cette Malabaraise est une prostituée que le poète plaint et qu'il aime : "A l'artiste pensif ton corps est doux et cher." C'est une femme réelle. C'est Jeanne Duval ou bien une femme comme Jeanne.

La prostituée fournit à Baudelaire le thème d'une autre pièce du recueil, Bien Loin d'Ici (I, 77), où il décrit Dorothée, cette fille "gâtée," "très parée . . . toujours préparée" :

Du haut en bas, avec grand soin,
Sa peau délicate est frottée
D'huile odorante et de benjoin.

Sans rechercher l'identité de Dorothée, nom qui pourrait bien être fictif, on peut croire, à cause de la spécificité des détails, que Baudelaire avait en tête, en rédigeant ces vers, une femme réelle, contemporaine.

La prostituée rapparaît dans le poème de Louis-Xavier de Ricard, Une Vierge (I, 117). Il y fait une comparaison de la vierge et de la fille de joie. Au début de la pièce, c'est un portrait physique de la vierge que nous donne le poème : son front, son oeil, ses lèvres, tout ce qui dans sa personne exprime une "beauté charnelle," une beauté ciselée, presque sculptée. Mais elle joint à son beau physique un orgueil et une froideur qui la rendent même plus fascinante et attrayante au regard des autres.

Cependant, l'intérêt du poème réside en l'étude psychologique de cette femme. Son apparence glaciale et impassible cache une

tendresse refoulée, un désir d'aimer et d'être aimée. Son impassibilité n'est qu'une ruse, un moyen artificiel de se faire aimer. Cette vierge est hypocrite :

Or, cette femme, au corps fier comme ces Vénus
Qui laissaient chastement chanter leurs contours nus,
Ne voile sa beauté d'une robe hypocrite
Que pour mieux attiser les désirs qu'elle irrite.

Elle fait étalage de sa beauté en pleine connaissance des effets qu'elle peut avoir sur les hommes. Elle est donc consciemment trompeuse, séductrice. En exposant tout ce qu'il y a en sa personne pour charmer les hommes, elle veut se faire convoiter. Et elle prend un plaisir sadique à son jeu de cache-cache :

Elle aime à voir les yeux, suivant lascivement
Les plis serpentins de son ondulement,
Exprimer l'effroyable angoisse de Tantale;
Et c'est pour défier les désirs, qu'elle étale
Avec tant d'insolence et tant de majesté
Le cynisme impudent de sa virginité.

Dans sa double nature cette femme, fausse-vierge, d'une virginité illusoire et d'une beauté trompeuse qui enflamme le désir de l'homme sans jamais vouloir lui satisfaire, se rapproche beaucoup de la femme-chimère. Notons aussi, à cet égard, sa transformation en femme-serpent.

C'est néanmoins dans la banalité et dans le matérialisme de ses intentions que cette femme se montre réelle. Motivée par l'amour-propre, elle est à la recherche d'un mari et veut se faire aimer de tous afin de pouvoir se choisir le soupirant le mieux qualifié pour l'épouser. Et dans ce choix ses critères ne seront pas le courage, la magnanimité, la gloire à la cornélienne, mais la richesse matérielle; elle veut un mari bien riche en argent comptant. Dans ces mots elle dévoile le matérialisme de ses calculs :

Mais lorsque la puissance est toute la richesse,
Les efforts des vertus démontrent leur faiblesse
Et le droit souhaité de commander au sort
Echoit au plus offrant et non pas au plus fort.

Elle veut le prétendant qui lui offre le plus mais elle veut aussi se donner du prix aux yeux du futur mari; elle veut paraître lui offrir un trésor spécial, sa virginité:

Je prétends à ce droit; mais pour que je l'acquière,
Il faut m'envelopper dans cette allure altière
Dont la froideur savante, excitant le désir,
Me soumette l'époux que je voudrai choisir.

Nous voyons se dessiner petit à petit le portrait physique et moral de cette vierge qui connaît une dégradation progressive. Elle est non seulement froide, mais hypocrite; elle est ensuite séductrice et avare. Et lorsque le poète l'invite à jeter les yeux sur une prostituée plantée en pleine nuit au coin de la rue, nous soupçonnons déjà dans quel but il le fait. C'est pour lui proclamer, avec haine et dégoût, ce jugement :

. . . . cette fille de joie
En quête d'un amant comme vous d'un époux,
Cette prostituée est plus chaste que vous.

Le ton général de ce poème nous fait croire qu'il y a ici encore une peinture de la société contemporaine et qu'il y a, à l'inspiration de ce poème, une femme réelle. La contemporanéité du poème est suggérée par le poète lui-même qui associe les ambitions matérialistes de la future épouse à "ce siècle hébété "; la femme aussi fait ressortir le contraste entre son époque où "la puissance est toute la richesse" et les temps anciens où la prouesse et l'honneur comptaient pour beaucoup. Le matérailisme de cette vierge n'est qu'un reflet du siècle dans lequel elle vit.

Nous constatons donc que ni la prostituée ni la vierge ne se refuse la joie de vivre. Celle-là sait ce qu'elle veut et le fait savoir; celle-ci, voulant la même chose, réprime ses désirs et les voile hypocritement afin de les mieux réaliser. Elle ressemble au stoïcien dont le stoïcisme n'est qu'un épicurisme raffiné et subtil.

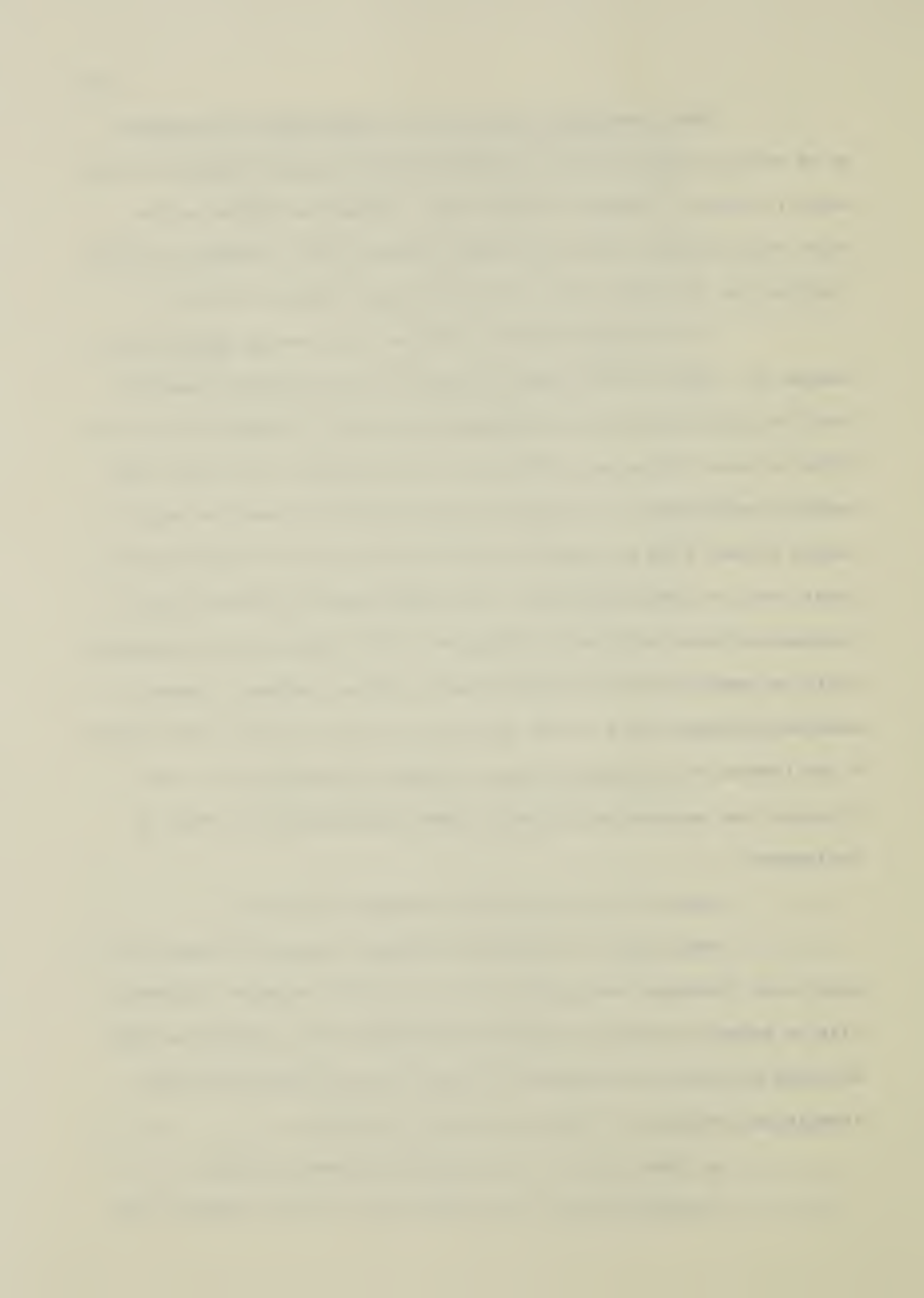
Le personnage féminin "héroine" du poème La Veuve d'André Lemoyne (I, 108) est, elle aussi, en proie à cette passion exagérée pour les plaisirs de la vie. Quatorze mois après la disparition de son époux la veuve décide de renaître à la vie mondaine. Elle maudit son deuil et son veuvage, se félicite d'avoir "porté si jeune une aussi lourde croix." Elle se rappelle son feu mari et nous dit qu'il était après tout "un type assez banal," un homme comme les autres, "un de ces beaux diseurs précieux et vulgaires." Elle conclut que son mariage était un exemple parfait de mésalliance. Elle se remémore l'enterrement conventionnel qu'a eu son feu mari et le fait qu'elle avait planté à son tombeau "des fleurs d'un pays inconnu." En dernier lieu, pour dissiper tout souvenir de ce pauvre homme, elle pousse ce soupir de soulagement :

Enfin c'est un des morts les mieux entretenus.

Nous avons là son dernier hommage à son mari disparu. Et puis, elle s'arrange pour profiter de sa "seconde jeunesse." Désormais elle va soigner sa tenue, rechercher l'élégance; elle prendra un amant de vingt ans "tout frais épanoui." C'est elle qui nous donne cette formule qui explique et résume son propre caractère :

La femme est à la fois papillon, femme et fleur.

Il n'est pas sans importance que, les tout premiers vers



à part, ce poème est un monologue où seule parle la femme. Le poète n'intervient pas, n'interrompt ni la pensée ni la logique de la veuve. Et pourtant, il semble justifiable de croire que ce qui est en jeu ici c'est encore un phénomène social, d'une éternelle actualité. La seule rumeur que Thésée n'était plus en vie avait poussé Phèdre à déclarer un amour incestueux à Hippolyte. La veuve bien connue de Molière, n'a-t-elle pas affirmé que "la solitude effraye une âme de vingt ans"? Le caractère éternel de cette sorte de femme ne fait que confirmer notre idée qu'il s'agit ici d'une femme ou de certaines femmes vivant à l'époque du poète, donc de la femme réelle.

Dans Annonciade (II, 65), Antoni Deschamps reprend à peu de choses près le même thème de l'avarice chez les femmes. Cette fois il s'agit d'une mère qui vend sa fille en guise de la marier. On peut s'imaginer facilement les malheurs de la jeune fille à cause de cette mésalliance et nous n'allons pas nous étendre là-dessus, ni sur la leçon que l'amour fait à la jeune mariée à la suite de ces malheurs. C'est le portrait de ces deux femmes, la mère et la jeune fille, qui nous intéresse.

Celle-ci est une fille "âgée de dix-sept ans," "blonde & belle," à la bouche qui "avait ravi sa fraîcheur au Printemps," aux yeux doux qui regardent "longtemps." C'est cette beauté corporelle que la mère avait soignée consciencieusement pour en tirer de gros profits :

Sa mère avait couvé cette enfant sous son aile
Afin d'en retirer un revenu fidèle;
Elle l'avait jetée aux bras d'un impotent,
Faible d'âme et de coeur, mais fort d'argent comptant.

Pour réaliser son ambition, la mère avait appris à sa fille la primauté des richesses matérielles sur l'amour pur et simple. Candide, la fille avait cru sa mère avec le résultat que son mariage lui est devenu un "tombeau vivant." Le poète met en lumière la culpabilité de la mère et la naïveté, on dirait même l'innocence, de la pucelle :

> Et la mère pourtant, d'avarice insensée,
> De sa fille en secret corrompait la pensée;
> Confondant à dessein dans un chaos fatal
> Et le juste & l'injuste & le bien & le mal;
> . . . .
> Pour cet esprit encor sans arme & sans défense,
> Sous le hideux sophisme en naissant abattu,
> L'amour était le vice, & l'argent, la vertu!

L'une dans ses machinations criminelles, l'autre dans sa naïve innocence, ces deux femmes sont vraisemblables. Nous croyons voir dans ces portraits de la femme une critique que le poète porte sur la société de son temps.

On trouve encore dans le deuxième recueil un portrait bien différent de la femme réelle. Dame la Paix de Joséphin Soulary, (II, 161) nous décrit une femme qui se comporte en véritable maîtresse de maison. Travaillant une ferme avec son mari, ses enfants, ses domestiques, Dame la Paix ordonne tout et réprouve tout; rien n'échappe à son oeil d'aigle. Dit le poète:

> La fermière en était l'irritable génie;
> Elle parlait si haut! - (pardon, je me trompais)
> Elle criait si fort! - Aussi, par ironie,
> L'appelait-on Dame la Paix.
> Par elle tout bougeait, grouillait, faisait merveille;

Et pourtant elle est au fond de bon coeur, sa voix aigre lui étant tout naturelle. Econome, elle reçoit pourtant bien leurs invités, protège toute la maison contre les moeurs corruptrices venant

de l'extérieur, et prend un intérêt sincère au bien-être de tous, même si elle tyrannise son mari. Le poète dit d'elle :

Ce dragon vigilant ne laissait approcher
Ni les jolis garçons de sa jeune servante,
Ni les frelons de son rucher.

Bref, c'était ce qu'on nomme une femme-maîtresse.
Le pied toujours levé, la langue allant sans cesse,
Elle distribuait, un oeil ouvert sur tous,
Aux bêtes la provende, aux marmots la caresse,
Les bourrades à son époux.

Son importance, son rôle salutaire dans la famille n'ont pu être compris qu'après sa mort. Son mari se laisse aller à la débauche, aussi bien que le fils aîné; la servante "vient d'accoucher sans sacrement"; le bétail s'amaigrit; toute la maison tombe dans une déchéance morale et matérielle. Dame la Paix, naguère le pilier de sa maison, n'étant plus, celle-ci s'écroule pour tout jamais. C'est pourquoi le poète conclut ce "récit familier" avec la morale :

Dieu, quand sa loi sévère au travail nous soumit,
Comme il prévoyait tout, fit Eve un peu criarde,
De peur qu'Adam ne s'endormît.

Point n'est besoin de signaler que cette image de la femme et de l'homme ne s'accorde pas avec le portrait biblique d'Adam et d'Eve. C'est que dans ce poème ces personnages ne sont pas considérés dans leur contexte biblique; ils ne sont que des personnages symboliques, l'un de l'homme en général, l'autre de la femme. A cause de cela on pourrait voir dans Dame la Paix une femme idéale plutôt que réelle; son nom, qui ressemble aux noms des personnages des moralités médiévales, suggère un rôle allégorique; pourtant nous croyons que les détails donnés sur la vie agreste que mène toute la famille et les descriptions minutieuses des scènes familiales donnent à ce poème un

caractère foncièrement réaliste et font de Dame la Paix une femme réelle.

Armand Fernand dans son poème Les Fiancées de Cayenne (II, 219) narre la vie des jeunes filles transportées de France en Guyane Française, "L'Ile du Diable," dont Cayenne est la capitale. Ce sont des jeunes filles corrompues, criminelles :

> . . . quatre à cinq cents femmes, une fournée
> De crimes assortis - dont Cayenne aura soin.
> Les unes ont volé, d'autres, grand est leur nombre,
> Ont tué leur enfant . . . .

La plus belle est prostituée, une autre est coupable d'une tentative d'assassinat; et ainsi de suite.

A qui la faute? Le poète en remet la responsabilité à leur enfance, à la façon dont elles ont été élevées, aux parents intransigeants, sans amour paternel ni maternel; il en blame aussi toute la société, c'est à dire même l'Etat :

> . . . . Recherchons leur enfance.
> Contre le mal, combien ont grandi sans défense!
> Pour combien, pas d'école & pas même d'abri!
> A l'heure où le cerveau s'ouvre en fleur aux idées,
> Combien furent en proie aux choses dégradées.
> . . . . Ah! soyons justes!
> Nous leur devions de l'air, du jour, à ces arbustes,
> Si nous les voulions beau & grands!

D'après le poète ces femmes sont victimes de maux sociaux; elles sont donc dignes de pitié plutôt que de condamnation. La portée historique du poème ne laisse aucun doute qu'il s'agit ici de femmes réelles.

Il en est de même dans la série intitulée Jeunes Filles (III, 79) où François Coppée décrit la Jeune Granvillaise dans Sur La Plage, une pauvre fille dans Au Musée du Louvre, un groupe de trois soeurs "vraiment presque pareilles" dans Dans Un Train de Banlieue.



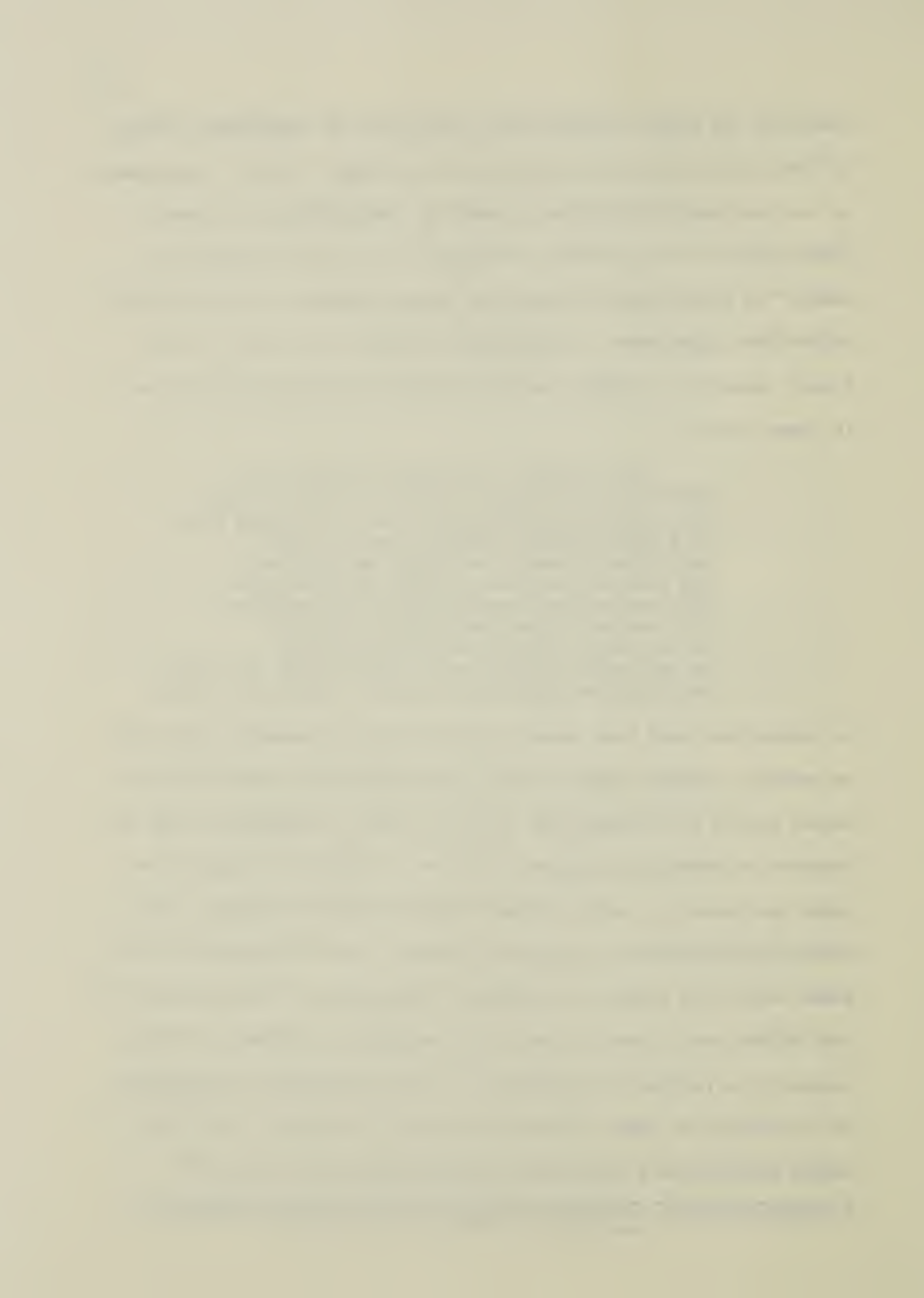
Chacun de ces poèmes comporte deux parties qui se complètent; l'une, la description détaillée du physique de la femme, l'autre, les pensées et les sentiments qu'inspire au poète la femme décrite. La Jeune Granvillaise se tient debout au bord de la mer, sur "la côte normande," un bras devant les yeux pour mieux regarder au loin. Car elle attend avec impatience et inquiétude le retour sur la mer de son fiancé, matelot. Le poète nous donne cette description du physique de la jeune fille :

> . . . elle attend, le roc sous son pied nu,
> Et laisse ses jupons se tordre au vent. La bise
> Fait jaillir ses seins durs sous la cretonne bise,
> Et palpiter aussi, blanches dans un rayon,
> Les ailes du bonnet qui semble un papillon.
> Une main sur les yeux, l'autre sur l'encolure
> Elle est vraiment superbe ainsi; sa chevelure
> A le reflet luisant des ailes du corbeau,
> Et ses yeux, en dépit du hâle de la peau
> Et des lourds cheveux noirs tordus comme des câbles,
> Ses yeux sont bleus ainsi que le cardon des sables.

Ce passage que nous nous sommes permis de citer longuement nous donne un portrait presque visuel de cette femme. Nous la voyons facilement debout sur un roc, éventée par le vent de mer, se balançant comme une danseuse en posant une main sur son front, l'autre à son cou. C'est comme une statue qui surgit devant nous. Mais nous remarquons aussi dans cette description le jeu des couleurs : car la blancheur de ses pieds nus et des ailes de son bonnet, la noirceur de ses cheveux et le bleu de ses yeux créent un jeu et un contraste de couleurs qui sont propres à la peinture. La qualité à la fois sculpturale et picturale de ce portrait de femme s'accorde bien avec la tendance chez les poètes parnassiens d'incorporer tous les arts dans la poésie.[2]

---

2. Etienne Souriau, La poésie française et la peinture (University



Et le poète qui n'a vu cette jeune "enfant" qu'une seule fois, en passant, a gardé d'elle un souvenir si vif qu'elle lui inspire, à partir de cette première et seule rencontre, un rêve délectable, préférable aux réalités de ses amours passées :

Belle enfant que je vis sur la plage un matin,
Je suis las de Paris et du quartier d'Antin,
Des sentiments d'album, des beautés de keepsake.
A mes amours passées . . . .
Je préfère le rêve heureux que je te dois.

Ici la femme réelle, rencontrée sur la plage devient dans le rêve du poète une femme imaginaire, idéale. Dans ce rôle, la femme de ce poème s'apparente à la femme imaginaire que nous étudierons dans un autre chapitre.

Dans Dans Un Train de Banlieue, Coppée décrit trois filles qui attendent leur père "à la station de Sèvres." Ces filles, les cheveux au vent derrière les oreilles, portent des "chapeaux à fleurs" et des "robes d'été." Voyageur dans ce même train dont vient de descendre le père de ces enfants, le poète a été frappé par cette scène de réunion; il l'a fixée dans sa mémoire. Et comme le train poursuit sa route, le poète, en vrai rêveur, revoit dans son imagination cette famille heureuse; il se figure combien serait heureux celui qui s'intègre dans cette famille par des liens conjugaux. Veut-il réaliser son rêve? Aurait-il dû descendre à la station de Sèvres pour rejoindre le groupe heureux? Sa réponse est nettement négative; il chérit son rêve plus que la réalité :

Non, le désir vaut mieux que la possession
Et je suis aujourd'hui bien fou, quand je regrette
Ce rêve qui s'éteint avec ma cigarette.

---

of London : Athlone Press, 1966), p. 25.

A en juger par ces deux pièces, on dirait, et à juste titre, que François Coppée est rêveur aussi bien que poète, car, partant des expériences vécues, il se lance dans de longues rêveries délectables crées autour de ces mêmes expériences. Il donne l'impresssion de préférer le plaisir vague et éphémère du rêve au bonheur des sensations physiques et concrètes. C'est que ce rêve lui sert d'échappatoire, de moyen de s'évader des banalités quotidiennes.[3] Voilà pourquoi il est las de Paris, du quartier d'Antin, des "keepsake." Dans ses tentatives de s'isoler de la vie réelle en transposant ses rêves en poésie, il s'apparente d'une façon significative à Charles Baudelaire.

Mais ce qui nous intéresse pour le moment, ce sont les images de la femme réelle que nous donne Coppée, de petits tableaux réalistes, des esquisses très picturales, où la présence de la femme est physique aussi bien que poétique.

Pourtant dans deux autres morceaux du recueil, Coppée révèle une autre tendance et fait preuve d'une qualité bien différente. Un de ces poèmes s'intitule Au Musée du Louvre (III, 83). Il n'y est plus question de s'évader du monde réel; on n'y retrouve ni l'étude psychologique de la femme, ni des réflexions philosophiques, ni même les effusions de sentiments qui caractérisent les poèmes d'amour. Il n'y a rien dans ce poème que la description d'un amour naissant dans deux coeur simples, sincères, humbles. L'intérêt du morceau réside dans son style descriptif, dans son goût prononcé pour les détails; le beau temps de l'été, la chaleur accablante des jours de Carrousel mise en contraste avec la fraîcheur et la sérénité à l'intérieur du Musée du

---

3. Etienne Souriau (op. cit., pp. 19-28) confirme dans cette alliance

Louvre--sérénité qu'imposent les "vieux marbres d'Hellas"--, la lassitude du poète-flanneur qui s'y promène paisiblement, tout cela est décrit dans les moindres détails dans les neuf vers qui constituent la première strophe. Mais ce n'est que l'ambiance générale du poème. Le poète nous décrit ensuite la pose de la jeune artiste "assise et copiant," ses deux genoux lui servant de table, se penchant d'un côté, puis de l'autre, révélant ainsi machinalement l'inconfort de sa pose. Le poète ne passe pas sans commentaire le vieux mantelet de la fille. Ce vêtement suggère déjà par sa vieille apparence la pauvreté de celle qui la porte. Ensuite, vient la description de la physionomie de la pauvre :

> Me sembla-t-elle au moins jolie ou belle? Non;
> Mais charmante pourtant; un visage mignon,
> Le teint mat, les cheveux châtains,de beaux yeux tristes
> . . . .

Le poète lit dans ces yeux "le sort de cette jeune fille," sa naissance; son imagination lui crée un père, décrit encore dans de minutieux détails; puis il nous explique les stratagèmes qu'il a adoptés pour aborder la fillette, pour lui parler et pour la faire parler, puis les "timides amours" de ces jeunes personnes, amours accentuées et fortifiées par l'échange de cadeaux.

> Et parfois j'apportais dans ma boîte à couleurs,
> Des fruits qui s'écrasaient un peu - c'était dommage!
> Mais dont elle voulait bien accepter l'hommage
> Et dont nous déjeunions tous deux; . . . .

L'évocation de tous ces petits détails que nous remarquons dans ce poème, l'importance accordée à l'hérédité et au milieu nous

---

de la poésie et de la peinture depuis l'époque romantique la tendance du poète à transformer le tableau de la réalité quotidienne en images de rêve.



font penser aux écrits en prose des Naturalistes. Car tout au cours du poème--à travers la description du soleil d'été, des visiteurs au Louvre, du gardien qui devait veiller mais qui dormait "sur la banquette,"--le poète nous peint la vie d'une société réelle, vivante et banale, sans aucun effort de la retoucher, de l'embellir. Bien que cette description se situe partiellement dans l'imagination et le rêve, c'est un haut degré de réalisme que le poète atteint. Il n'est pas douteux que Coppée a voulu reconnaître une influence naturaliste quand il cite, au commencement du poème, cette phrase des Frères Goncourt :

> Les innocentes déclarations d'amour de l'endroit: deux pêches posées par une main inconnue sur une boîte à couleurs.

Plus tard il dira dans le poème :

> Et, pris par l'intérêt du roman qu'on découvre,
> Mon esprit de poète errant le complétait.

Le "roman qu'on découvre" (entendons "qu'on vient de découvrir"), c'est le roman naturaliste dont les Goncourts étaient des précurseurs. La jeune fille de ce poème est une fille moyenne, telle que le poète a pu rencontrer souvent et partout. Elle est réelle.

Soulignons très brièvement l'essentiel de Prise de Voile (III, 90), un autre poème aussi riche en détails qu'Au Musée du Louvre et dont le personnage principal est aussi vraisemblable que la jeune artiste. Ce poème est premièrement une représentation de la société religieuse, et en particulier de la cérémonie dite "la profession," au cours de laquelle la jeune novice prend le voile et prononce ses voeux religieux. Dans le cas des jeunes filles, c'est une occasion aussi importante que le mariage pour les laïques. Aussi le poète prend-il soin de glisser cette comparaison dans le texte :

Tous les chevaux portaient, ainsi que pour des noces,
Une rose à l'oreille . . . .

La procession de la congrégation, composée d'"un cardinal romain," de "prélats violets," de vieillards et de "femmes au regard de glace," est décrite de façon à faire ressortir leur froide dignité et leurs politesses artificielles.

Les traitant de "patriciens," le poète accuse d'hypocrisie les dignitaires ecclésiastiques et les notables parisiens qui assistent à cette cérémonie. Quant à la jeune "soeur," il ne lui reproche que son idéalisme malencontreux :

Lorsque tu jureras, d'une voix frémissante,
D'être pauvre toujours, chaste, humble, obéissante,
. . . .
Que se passera-t-il dans les âmes gourmées
De ces heureux du jour, de tous ces contentés
Qui, jusqu'aux pieds de Dieu, traînent leur vanité?
. . . .
L'un à quelque folie et l'autre à quelque vice
Retourneront sans doute au sortir de ce lieu.

Poursuivant une logique ironique, le poète veut que cette âme virginale soit digne de bénédiction, ne serait-ce que pour ses aspirations sublimes et son esprit prêt au sacrifice. Il souligne néanmoins une certaine possibilité dont la belle "soeur" ne tient pas compte : le fait que le Ciel pourrait être vide au moment où elle attendra sa récompense et qu'alors tout son sacrifice aurait été en vain. Sa conclusion? "Pour ton erreur sublime, ô ma soeur, sois bénie!"

Ce poème joint au réalisme de la description que nous avons retrouvé dans le poème précédant un paganisme assez profond qui remplace la religion traditionnelle par une nouvelle religion : l'acceptation de la nature humaine dans toutes ses manifestations. Ainsi,

tout en représentant cette jeune religieuse comme une femme réelle dans un milieu social contemporain et tout en critiquant le sacrifice d'elle-même que fait cette femme, Coppée prêche l'idée que la femme, la beauté et l'amour doivent s'épanouir pleinement dans un mode de vie naturelle. Cette attitude panthéiste, qui ne reconnaît que les lois de la Nature, est un des traits principaux de la philosophie parnassienne. Et notre poète avoue, en s'adressant à la jeune religieuse :

> . . . . mon âme peu chrétienne
> Ne sait pas s'élever au niveau de la tienne.

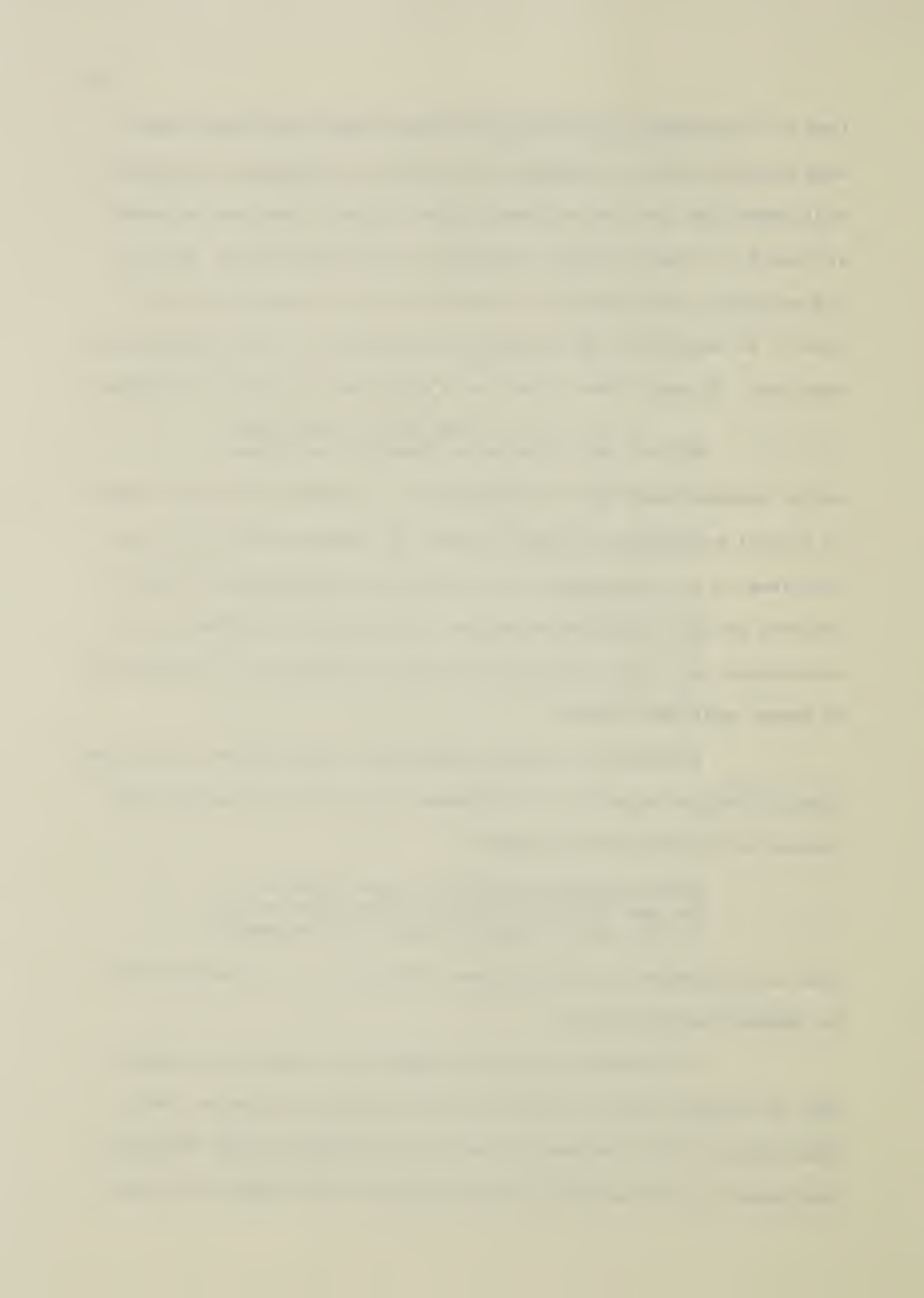
A-t-on quelque doute que la religieuse de ce poème soit réelle? Comme la plupart des Français, Coppée connaît de première main la vie des religieux et des religieuses; la vie dans les monastères et dans les couvents ne leur était pas un secret. L'histoire de ce poème et les personnages qui y sont peints ne sont pas l'invention de l'imagination de poète, mais une réalité.

D'ailleurs, François Coppée nous renseigne sur les circonstances précises entourant cet événement pour que nous soyons convaincus de la vérité de son poème :

> Dans la paisible rue où je passe souvent,
> Un jour d'hiver, devant la porte d'un couvent,
> Je vis, avec fracas, s'arrêter des carrosses.

Ceux qui descendent de ces carrosses incluent ". . . le monde altier du faubourg Saint-Germain."

Bien nombreux sont les poèmes de ce recueil où apparaissent des femmes réelles. Nous ne prétendons pas les étudier tous à fond. Encore est-il douteux que cela soit nécessaire étant donné que ces poèmes ne représentent qu'un seul aspect de la femme et que nous



essayons de faire ressortir les grandes lignes des facons différentes de présenter la femme dans la poésie de cette époque. Pour conclure cette partie de l'étude de la femme réelle--la femme contemporaine--considérons tres brièvement quatre pieces du recueil. Joseph Austran consacre son poème A Une Vieille Servante (III, 5) à la domestique humble, bénigne et sympathique qui l'a nourri et soigné depuis son enfance et qui a survécu à tous les membres de la famille, excepté le poète. Les détails qu'il nous donne au sujet de cette "vieille servante" ne nous lassent pas douter de l'authenticité et de la réalité de ce portrait de femme :

Les longs jours ont creusé ta tempe;
Tes yeux, tristes et doux à voir,
Ont l'éclat voilé de la lampe
Que tu m'allumes chaque soir.

Au bruit des heures que balance
La pendule de l'escalier,
Tu vas et tu viens en silence,
Faisant ton travail familier.

Le sentiment que le poète éprouve à l'égard de cette "sainte esclave," compagne de tout son passé, de tous les bonheurs et des infortunes de la famille, c'est du respect profond, presque de la vénération, un sentiment d'amour et de reconnaissance :

Tu sais la chambre où tu vis naître,
Et la chambre où tu vis mourir.

Voilà pourquoi je te contemple,
Le coeur et les yeux attendris,
Dernière colonne du temple
Qui jonche le sol de débris.
. . . .
Va, j t'aime, âme simple et grande,
Toi, qui ne sus jamais haïr;
Je t'aime, et moi qui te commande,
Je me sens prêt à t'obéir!



Marc Monnier dédie trois poèmes à certaines femmes de sa connaissance. Les titres mêmes nous encouragent à croire qu'elles sont réelles : A Une Femme (III, 289), A Une Autre (III, 291), encore A Une Autre (III, 292). Le premier nous fait penser que le poète a connu un amour repoussé et que c'est cette femme qui lui était indifférente et glaciale qu'il nous décrit; cette femme

. . . . dont l'âme fière
Froide, inerte, immobile, inexorable, dort
En un sommeil de plomb qui ressemble à la mort.

D'après lui cet amour non partagé est un tourment pour tous les deux, pour lui qui aime et pour elle qui n'aime pas :

O mon Dieu! n'être pas aimé lorsque l'on aime,
C'est un affreux malheur, - mais le malheur suprême,
C'est de ne pas aimer, lorsque l'on est aimé.

A Une Autre (III, 291), dix vers en tout, présente une femme en qui le poète trouve tout ce qu'il admire, tout ce qu'il désire--

Parole, sourire et baiser
Tout ce qui charme est sur tes lèvres

--mais qui lui nie le bonheur de savourer ses charmes. Ainsi le poète parle de

La caresse dont tu me sèvres
Pour m'irriter ou m'apaiser.

Dans le troisième poème, c'est encore l'histoire d'une femme difficile. Elle a rejeté l'amour du poète quand celui-ci, ayant vingt ans et étant tout en flamme, était prêt à lui sacrifier tout, à conquérir le monde pour elle si elle le voulait. Néanmoins, quand le poète-amant commence à vieillir et que viennent déjà les rides, la voilà qui s'offre; c'est l'ancien amant qui ne l'aime plus :



Tu n'as pas voulu quand j'avais vingt ans;
Tu n'as pas voulu dans le temps des roses
. . . .
L'automne est venu plein d'heures moroses,
Et tu voudrais bien, - mais je ne veux plus!

Les femmes qui figurent dans ces poèmes sont les bien-aimées des poèmes d'amour traditionnels, où l'amant, dans la tradition néo-platonicienne, tel Ronsard, s'adresse directement à la femme adorée et exprime en termes souvent physiques ses espoirs et ses déceptions. L'important pour nous, c'est que dans ces poèmes la bien-aimée en question n'est pas un idéal du beau et du bon; c'est la femme physique, réelle, individuelle que le poète désire, et qu'il nous présente.

Les femmes exotiques qui paraissent dans le Parnasse Contemporain viennent pour la plupart des pays arabes, soit d'Arabie, de Syrie, soit de l'Afrique du Nord. La couleur locale et la culture arabes sont peintes avec beaucoup de goût et d'exactitude. Ce goût de l'exotisme se manifeste principalement chez Leconte de Lisle, Théophile Gautier, et Théodore de Banville, les fondateurs de l'"Ecole Parnassienne," ou, si l'on veut, la première génération des Parnassiens. Ils témoignent de leur intérêt pour l'exotisme dans le premier recueil du Parnasse Contemporain, celui de 1866. Par la suite, ce sont leur disciples les plus fidèles qui ont, pour ainsi dire, continué à suivre leurs pas dans cette direction : Catulle Mendès, Louis Salles et Auguste Barbier dans la série de 1867-71, François Coppée dans celle de 1876.

Il est à noter néanmoins que si rebelle que devienne plus tard Anatole France à l'autorité de Leconte de Lisle, il a publié dans

cette troisième série Les Noces Corinthiennes, qui révèle un fort goût exotique chez cet auteur. Le titre seul promet au lecteur de la couleur locale--Corinthe,la cité la plus prospère de l'antiquité grecque. Néanmoins, le lecteur qui se rappelle le caractère hellèniste de l'Ecole Parnassienne, sa doctrine de retour aux sources de la civilisation occidentale, s'attendrait en vain à l'évocation de cette antiquité d'avant Jésus Christ. Dans ce poème, il s'agit bien de Corinthe, mais de la Corinthe de notre ère, de quelques années après Jésus Christ, comme révèle ce passage qui se trouve en bas du titre et du sous-titre. Ici le poète lui-même, pour aider le lecteur, situe assez exactement son oeuvre dans son contexte géographique et historique :

> Un chemin entre Corinthe et la mer. Tourné vers l'Orient et ceint de myrtes, un petit temple dont le fronton porte, entre de belles figures mutilées, le monogramme de Jésus, grossièrement taillé. Une fontaine. Au fond, sur le coteau, les murs peints d'une maison et les arbres d'un verger. Des vignes. L'acropole de Corinthe tout blanc à l'horizon. C'est le soir : le soleil est bas dans le ciel calme. Le vieux pêcheur Olpis pose à terre ses paniers et s'assied sur un tertre.

Si nous avions à fixer l'époque qu'évoque ce morceau, nous dirions que c'est celle des premières années du christianisme--celle des Epitres de Saint Paul aux Corinthiens--quand le nom de Jésus n'était encore que timidement prononcé dans les temples jadis païens. On n'a qu'à lire le poème pour se convaincre que la confrontaion du paganisme, représenté par Hippias, et du christianisme, ayant pour porte-parole Daphné elle-même, est un de ses thèmes principaux, comme traduisent ces deux vers :

Hippias
Invoque en ma faveur Hespéros, astre claire.

Daphné
J'invoquerai Jésus qui marchait sur la mer.



Dans ce poème l'image de la femme corinthienne se dessine suffisamment pour attirer notre attention. Le pêcheur dont le filet n'a pas pris assez de poissons et que ne fréquentent plus les femmes en quête de poissons frais se plaint :

Les femmes de Corinthe avec leurs cuisiniers
N'ont sur mon étal nu laissé que treize oboles,
Car la femme est avide et fertile en paroles.

En prononçant ce jugement, le pêcheur ne pense qu'à lui-même et à son métier qui ne lui rapporte plus beaucoup de profit. Mais sur un plan différent et peut-être plus important,Kallista, la mère de Daphné va justifier cette critique de la femme. Ayant elle-même irrité un Dieu, elle souffre d'une maladie atroce, comme punition. Se sentant au seuil de la mort, elle se souvient d'un remède spirituel dont l'effet sera presque magique. Elle songe à se racheter en offrant sa fille Daphné au Dieu qui la tue. Que celle-ci le veuille ou non, cela n'a aucune importance, Qu'elle soit déjà fiancée, cela est égal à la mère. Il suffit que Jésus soit prêt à l'accepter et qu'il retourne en échange la bonne santé à Kallista. Que sa décision d'imposer le voile à une jeune fiancée est un acte sans scrupules, intéressé, un acte de commerce spirituel, ces vers nous le démontrent clairement. C'est Kallista qui parle à Jésus :

Je jure devant toi sur le quadrupule écrit
De l'Aigle, de Taureau, du Lion et de l'Ange
De t'offrir une épouse agréable en échange
De ma force rendue et de ma guérison.
. . . .
Elle est là, tu la vois, mon offrande, en mes bras,
J'eus soin de la nourrir pour toi; tu la prendras!
Si dans quatre-vingts jours je suis debout, vivante,
Forte comme il convient pour être ta servante
Tu m'auras fait entendre, ô Roi, qu'elle te plaît.



Nous reconnaissons dans cette attitude de Kallista le même geste qu'a fait cette autre mère dans Annonciade qui aurait vendu sa fille, malgré elle, à un époux impotent. Les protestations de Daphné,

> Romps ce voeu sacrilège, ô ma mère, . . .
> . . . . délivre,
> Délivre-moi! Je veux respirer, je veux vivre

ne compte pour rien, D'un ton autoritaire, à la manière de Ponce Pilate de la bible, "Quod scripsi, scripsi," Kallista fait la sourde oreille à sa fille et affirme :

> Ce que j'ai fait est fait, et nul selon la loi,
> Ne peut s'interposer entre le Christ et moi.

Daphné continue à s'opposer à ce "mariage forcé" avec le Christ, jusqu'à ce que sa mère confesse son "crime irrémissible"; elle souffre toujours et fait comprendre à sa fille que sa mort ou sa bonne santé dépend de son acceptation du voile. Alors la jeune fille s'incline, touchée de tendresse et d'amour pour celle même qui l'immole à son Dieu. Mais en faisant ceci, elle ne cesse pas pourtant de maudire le Christ. Celui-ci devient pour elle, malgré sa foi chrétienne, un "prince jaloux," et le poème clôt avec cette remarque pleine de haine et de révolte contre le Dieu qu'adore sa mère :

> Réjouis-toi, Dieu triste à qui plaît la souffrance!

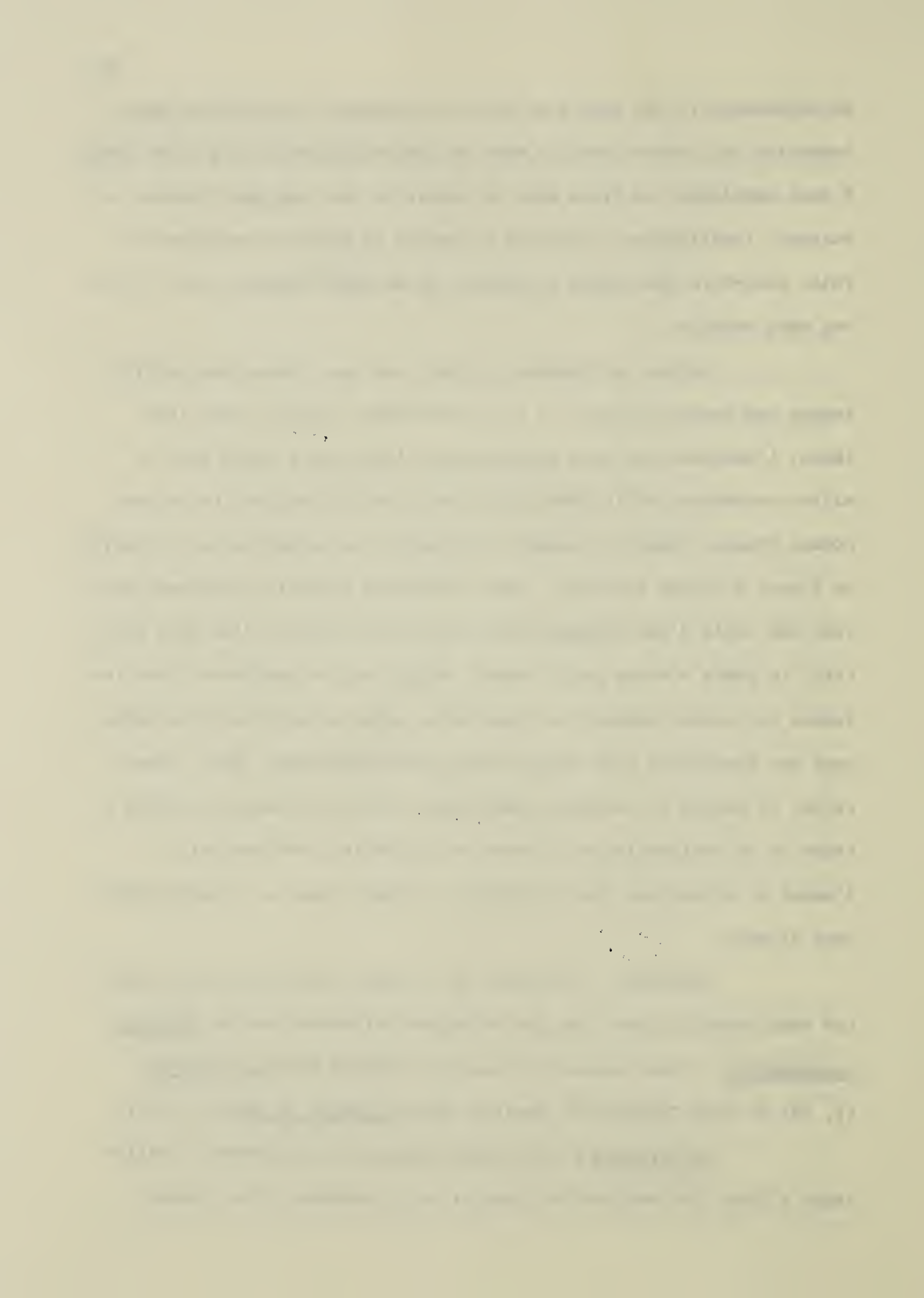
Dans ce poème les deux femmes s'opposent et font contraste sur deux plans : le religieux et l'humain. Sur le plan religieux, ces femmes sont des symboles plutôt que des êtres réels. La jeune représente la pureté, l'innocence, la vie, tout ce qui était autrefois et qui s'oppose au culte de la souffrance, de l'abnégation, de la mort, enfin au christianisme représenté par la vieille mère. Sur le plan humain, l'image d'une fille humaine, innocente, amoureuse, imprégnée

de dévouement filial envers sa mère se juxtapose à celle d'une mère hypocrite qui trouve "dans la mort un goût délicieux," et qui est prête à tuer moralement sa fille pour se sauver la vie; une mère égoïste, et surtout, irréligieuse. Elle aime et exerce le pouvoir comme Dame la Paix, peut-être avec moins de justice et de bonne volonté; bref, c'est une mère marâtre.

On peut se demander en quoi ces deux femmes sont différentes des autres, ce qu'il y a de précisément exotique dans leur image. L'exotisme que nous trouvons ici, c'est tout d'abord dans le milieu corinthien où le poète situe toute cette histoire. Le ton des poèmes étudiés jusqu'ici suggère clairement des scènes de la vie réelle en France au temps du poète; mais l'ambiance générale du présent morceau est celle d'une antiquité non vécue par le poète, d'un pays lointain. Le poète n'entre pas en scène. Malgré des ressemblances avec les femmes des autres poèmes, la femme de ce poème ne peut pas être prise pour une Française; elle ne peut être que Corinthienne. Mais, comme telle, et malgré sa fonction symbolique, elle est vivante et réelle à cause de sa vraisemblance, à cause de ses désirs tout naturels : l'amour et le mariage chez la petite, la bonne santé et l'amour-propre chez la mère.

Cependant, l'exotisme de la femme n'est pas aussi accentué chez Anatole France que chez d'autres collaborateurs du Parnasse Contemporain : chez Leconte de Lisle par exemple dans La Vérandah (I, 18) ou chez Théodore de Banville dans La Reine de Saba (I, 274).

La Vérandah (I,18) nous présente non seulement le milieu arabe d'Iran--les eaux et les rosiers qui y poussent, les oiseaux



particuliers à cette région--mais aussi le portrait physique de "la Persanne royale," cette figure qui se repose, "immobile," assise sur sa véranda. Cette femme est, en effet, le sujet principal du poème. Elle a le "col brun," basané; elle met de l'ambre aux lèvres; de ses "longs yeux entr'ouverts à demi," sortent des "rayons noirs chargés d'une muette ivresse." Nous la voyons dans l'imagination qui se croise les mains derrière le cou; qui se laisse emporter par un songe et caresser par un souffle d'air. On dirait que cette femme incarne le repos total, l'oisiveté. Le temps ne presse pas et elle ne s'inquiète de rien. Comment ne serait-elle pas une curiosité exotique aux gens d'Europe où, déjà au dix-neuvième siècle, on ne connaissait plus qu'un va-et-vient sans cesse? Rien qu'à l'imaginer, même le Français d'aujourd'hui se sentirait en contact avec un monde nouveau.

De façon presque identique, Théodore de Banville nous peint La Reine de Saba vivant dans le luxe, couverte de pierreries et d'orfèvreries. Elle est même plus riche que le roi Salomon. Le poète la décrit ainsi :

> . . . fière sous l'éclat vermeil de ses habits,
> Sur les genoux du roi Salomon elle vide
> Un vase de saphir d'où tombent des rubis.

Cette femme nous rappelle les prodigieuses richesses décrites dans les Mille et Une Nuits, où sont invoqués les "dames insignes et serviteurs galants." Encore une fois nous pouvons considérer cette femme exotique comme une femme à identité réelle car elle représente un mode de vie authentiquement arabe.

Le poète de La Javanaise (II, 305), Louis Salles, emprunte ses idées aussi bien à l'Afrique du Nord qu'à l'Inde. Il décrit le

milieu égyptien, avec sa végétation de sycomores, avec son Fleuve, le Nil, qui parcourt le pays du nord au sud; le desert, le Sahara, parsemé de petits îlots où poussent des palmiers verts; il évoque les souvenirs de l'ancienne capitale, Memphis. C'est dans ce milieu que le poète, "en remontant le Nil," fit "l'achat d'une Indienne à deux pirates maures." La descriptions physique de cette Indienne n'est pas faite en grand détail. Pourtant le poète fait ressortir ses aspects les plus significatifs : ses longs cheveux dorés et sa gorge "solide"; sa démarche droite accentuée par un torse "cambré" comme un jonc. En résumé, le poète dit qu'elle est d'une "beauté sévère."

La plus grande importance semble être accordée au portrait moral de ce personnage. Louis Salles nous fait comprendre que la droiture physique de son allure et de son buste est l'extériorisation d'une noblesse d'âme et d'une majesté cachée. Toute esclave qu'elle est, cette indienne possède une grâce qui ennoblit son "pagne d'esclave"; par sa "sauvage fierté," par son impassibilité, elle domine sa pauvreté et les misères de sa servitude. Par ces qualités mystérieuses, incompréhensibles dans son état social, elle inspire non la volupté au poète-narrateur mais plutôt de la révérence. Il n'est pas surprenant donc que l'ayant rachetée à ses anciens maîtres, il la renvoie "aux jungles de Java," encore vierge, "sans avoir effleuré ses lèvres." La seule vue de "ses lèvres de grenade" où s'épanouit un "sourire amer," qui à son tour dévoile "la neige de ses dents," rappelle non seulement la solennité des "figures bibliques" mais aussi l'immobile majesté des déesses égyptiennes, maintenant des statues inanimées. Nous assistons ici encore à un rapprochement de la poésie et de la sculpture.

Et pourtant cette esclave est tout vivante et humaine. Elle ressent une nostalgie angoissante pour son pays natal. Suivant souvent de ses yeux le vol des oiseaux, elle est transportée bien loin de l'Egypte, jusque chez elle; souvent au soir elle est saisie d'un accent fiévreux, et s'adonne au souvenir de la culture javanaise :

Alors, au son du fifre & du tambour de basque,
En arabe chantant des hymnes inconnus,
Une écharpe roulée autour de ses bras nus,
Elle dansait parfois une danse fantasque.

Il s'agit bien de la danse frénétique très connue dans l'Egypte comme dans toute l'Afrique; au cours de cette danse la danseuse, "bondissante ainsi que la panthère," frappe la terre de ses pieds vigoureux, alourdis d'anneaux résonnants. Combien la femme de La Vérandah et la danse de La Javanaise sont réelles par leur ressemblance à la femme et à la danse africaines, ces quelques vers du poète africain, Léopold Sédar Senghor, en fait preuve :

Je me rappelle les signares à l'ombre des vérandas
Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune
sur la grève.
. . . .
Je me rappelle la danse des filles nubiles
Les choeurs de lutte - oh! la danse finales des jeunes
hommes buste
Penché élancé. .4

Bien que la noblesse naturelle de cette femme exotique suggère l'idéal romantique du "bon sauvage," innocente, bonne et pure et que sa nature statuesque fasse penser également à quelque idéal moral ou spirituel, cette femme esclave est si vivante et réelle sur les plans culturel et humain qu'elle excite de la compassion chez le poète et chez le lecteur.

La Bigolante (II, 359) d'Edouard Grenier est le

---

4. L.S. Senghor, Chants d'Ombre (Paris: Seuil, 1948), pp. 19 -20.

portrait des femmes italiennes de basse naissance, des "plébiennes," dont l'intérêt poétique consiste dans leur mode de vie exotique. L'histoire du poème se situe à Vénise, au palais ducal avec ses "deux puits revêtus de métal":

> C'est là que sveltes, court-vêtus,
> Tout le jour les porteuses d'eau,
> En découvrant leurs jambes nues,
> Plongent & retirent leur seau.

"La bigolante" est une de ces porteuses d'eau. Rendant souvent visite aux puits situés dans la cour seigneuriale, elle attire l'attention du fils du doge--enfant de quinze ans--qui tombe amoureux d'elle. Pour sa part, elle ignore complètement l'intérêt que lui porte le petit. Cet amour de jeunesse chez le fils du duc est passionnant et fatal; car tout sépare l'amant et la bien-aimée : leur rang social d'abord, l'un étant noble, l'autre plébienne; et puis leur état social, car "la bigolante" est déjà fiancée à un gondolier. A l'aveu du petit duc que tourmente déjà son amour réprimé, "la bigolante" donne une réponse prompte et nette :

> Monseigneur, je suis fiancée
> Et j'aime Azo le gondolier.

Cette réponse change le cours de l'histoire. Il ne s'agit plus d'un amour refoulé mais d'un amour contrarié. Tandis que le premier a torturé l'enfant et l'a rendu gravement malade,l'autre l'assomme définitivement : il s'évanouit et perd la vie. A qui la faute? A l'amant adolescent, à celle qu'il aime ou à l'amour lui-même? On peut dire au moins que la femme de ce poème est devenue, sans le vouloir, l'instrument d'un amour sans merci, d'un amour meurtrier.

L'histoire de La Bigolante évoque un contexte précis

dans l'évolution politique de l'Italie : l'époque quasi-féodale des ducs puissants et des duchés prospères, des pauvres paysans dépendant des ducs-gouverneurs pour leurs besoins matériels. Ce contexte politique et social donne au poème un cachet d'authenticité qui nous mène à considérer les personnages comme des êtres réels. D'ailleurs, "la bigolante" est réelle d'un autre point de vue : elle incarne la simplicité et l'honnêteté des campagnards généralement peu sophistiqués; simplement habillée et pieds nus, elle puise de l'eau dans le puits seigneurial; et sa réponse au jeune prince est aussi respectueuse que directe et nette : "Monseigneur, je suis fiancée, / Et j'aime Azo le gondolier."

Cette "bigolante" nous paraît à la fin de l'histoire comme instrument et victime d'un amour fatal. Car, ayant amené la mort du prince en refusant son amour, elle est à son tour atteinte par la profondeur de cet amour et, saisie d'une tristesse incurable, elle perd la vie. Elle s'apparente d'une façon attenuée à la femme meurtrière d'un prochain chapitre. Notons dès maintenant que la grande différence entre les deux, c'est que "la bigolante" cause la mort sans le vouloir.

Le poème de Robert de Bonnière, L'Ataman Cosaque (III, 45) reprend le thème exotique cher aux poètes parnassiens--la jeune fille étrangère puisant de l'eau dans un puits. Nous considérons ce thème comme "exotique" à l'exemple des poètes parnasiens eux-mêmes qui n'introduisent la femme puisant de l'eau dans un puits que dans les poèmes à couleur locale africaine, arabe, ou asiatique. La femme du poème de Robert de Bonnières est comme "la bigolante," belle et toute naturelle; comme la Javanaise, elle connaît l'esclavage. Mais elle est

grecque, "fille hellène." Dans ces quatre vers le poète résume l'essentiel de son physique et de sa vie :

> Une fille au beau corps étroitement vêtu,
> Prise dans Andrinople et réduite en servage,
> Dans la cruche de grès vient puiser au rivage :
> Ses yeux d'un philtre grec ont la prompte vertu.

Remarquons que par "la prompte vertu" de ses yeux comparable à un philtre grec, le poète suggère le charme quasi-magique des yeux de cette jeune fille. La réaction de Klibb, le guerrier ataman, devant qui se présente la jeune grecque nous amène à comparer la fille hellène, son arme et son philtre à Iseut. Mais, à la différence de Tristan, Klibb ne se laisse pas boire le philtre; il évite par conséquent la fin tragique de celui-là.

A la seule vue de la fille au beau corps, "le jeune ataman fuit tout doré dans la plaine"; il ne s'attarde pas à admirer la beauté et les attraits de la grecque. C'est parce que

> Comme un libre étalon qu'indignent les entraves,
> Il sait pour être fort qu'il ne faut point aimer,
> Et qu'une faible enfant peut perdre les plus braves.

Cette femme étrangère est pour lui l'incarnation de la destruction, lui qui veut garder ses forces physiques et morales. Elle est la soeur de cette autre belle dont l'amour s'est servi pour détruire une jeunesse de quinze ans. La femme étrangère et exotique paraît donc souvent comme une menace, symbole de la destruction de ceux que sa beauté attire. Nous verrons plus tard combien cette attitude est typiquement parnassienne. Mais pour l'instant, ce qui nous concerne, c'est la nature réelle de ces femmes : nous avons vu combien "la bigolante" représente une réalité historique et sociale. La femme de L'Ataman Cosaque est réelle parce que douée des charmes physiques, destructifs,

qui constituent une menace aux ambitions militaires de son amant guerrier. Les effets de sa beauté ne sont pas imaginaires; ils sont bien réels aux yeux de Klibb.

Dans un poème de la série Jeunes Filles (III, 79), François Coppée nous peint une autre sorte de femme exotique, l'Amazone moderne. Il prend pour modèle les femmes guerrières de la mythologie grecque, considérées comme les ancêtres de toute personne du sexe féminin aux traits masculins prononcés. D'après la mythologie, les Amazones évitèrent tout rapport avec les hommes pour s'adonner à l'étude et à la pratique des arts militaires. La description de la femme que nous fait Coppée dans ce poème doit beaucoup à cette mythologie. Il y a des traits masculins dans la tenure et dans la conduite de cette femme :

> Le mignon chapeau d'homme autour duquel s'enroule
> Un voile blanc, lui jette une ombre sur les yeux.

Elle est décrite au moment précis où elle s'apprête pour une guerre, où, au seuil de la porte, elle se presse de monter à cheval et de partir :

> L'amazone déjà pleine d'impatience
> Apparaît. . . . .
> La badine de jonc au pommeau précieux
> Frémit entre les doigts de la jeune élégante
> Qui s'arrête un moment sur le seuil et se gante
> . . . .
> Le groom attend et tient deux chevaux anglais.

Toute conforme à la mythologie que nous paraisse la femme dans ce poème de François Coppée, elle se distingue clairement de l'antiquité grecque. Elle est vivante et réelle dans la pensée du poete qui, passant dans la rue, voit en chair et en os cette femme "svelte et blonde":



Et moi, flâneur qui passe et jette par la grille
Un regard enchantée sur cette jeune fille
Et m'en vais sans avoir même arrêté le sien,
. . . .

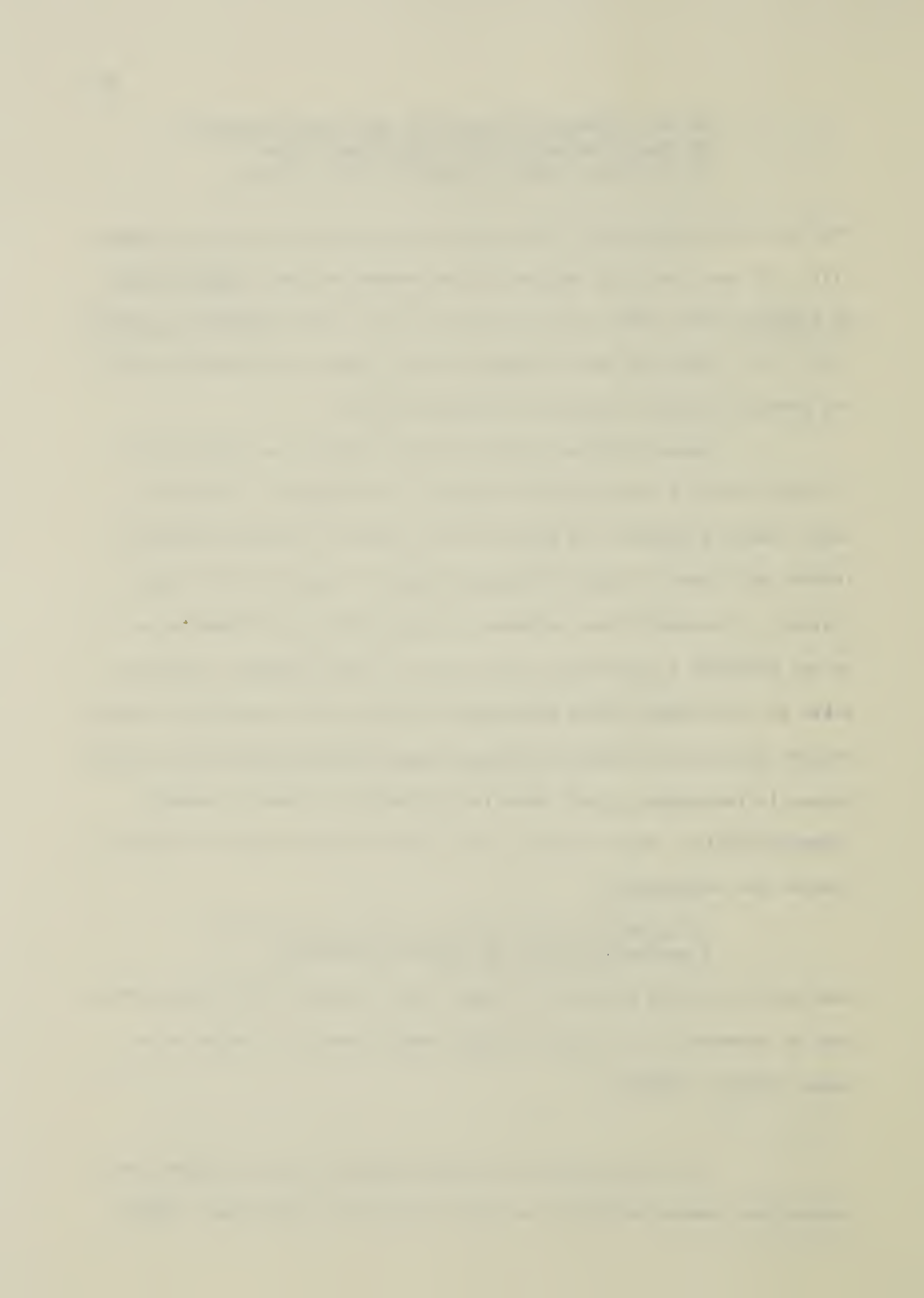
Pour lui, elle est aussi réelle que la Granvillaise dans Sur la Plage, (III, 81), que les trois soeurs qui se ressemblent dans Dans Un Train de Banlieue (III, 88), ou que la jeune artiste dans Au Musée du Louvre (III, 83). L'exotisme dans l'image de cette femme est comme dans tous ces poèmes fortement nuancée de contemporanéité.

Comme d'habitude chez François Coppée, une scène de la vie réelle mène à une réflexion rêveuse. Il s'imagine le fiancé de cette "jeune élégante," la poursuivant à cheval à travers plaines et forêts. Mais dans ce rêve délectable auquel le poète se livre avec plaisir, il reconnaît non seulement la supériorité de l'Amazone en ce qui concerne l'équitation, mais aussi le côté éphémère, insaisissable de cette femme. Tout comme dans le rêve elle parcourt les champs, évitant avec aise et habileté obstacle après obstacle, sans que le poète puisse la rattrapper, ainsi dans la vie réelle la femme se montre incompréhensible, insaisissable. Et le poète conclut que s'il avait à trouver une comparaison

Je la comparerais, dans ma course auprès d'elle,
A quelque fugitive et sauvage hirondelle.

Bien qu'il ait déjà présenté la femme réelle doublée d'une femme rêvée, pour la première fois François Coppée semble aborder l'image de la femme chimère, éphémère.

Il va sans dire que certains poèmes où nous croyons avoir reconnu des femmes exotiques ont aussi une portée historique. Ainsi,



si nous avons mis en valeur la présence de la femme exotique et réelle dans La Reine de Saba de Théodore de Banville, dans L'Amazone de François Coppée, dans La Bigolante d'Edouard Grenier, nous n'oublions pas pour autant que le pays de Saba (Sheba) avait une existence réelle et historique dans l'Arabie ancienne, que pour certains érudits le royaume des Amazones est une vérité historique plutôt que légendaire, et que l'autorité des "doges" n'était détruite que par Napoléon I à la suite de ses victoires en Italie. L'exotisme de ces poèmes ne relève que de l'ancienneté des thèmes et des personnages évoqués, de leur distance géographique et temporelle.

Il y a pourtant quelques poèmes dont l'intérêt provient principalement de leur portée historique. Dans La Pucelle (II, 114), par exemple, Paul Verlaine nous narre l'histoire de Jeanne d'Arc sans y développer ni la psychologie ni la personnalité de Jeanne, sans y rechercher une interprétation morale ou métaphysique.

Dans A La Louisiane (II, 117), Ernest d'Hervilly nous décrit la vie dans la Louisiane. Le personnage principal--Miss Tilda Jefferson--est une femme créole qui s'est vouée à la luxure et a pris un amant, Davis Brooks, de toute apparence fonctionnaire dans l'administration coloniale ou commerçant anglais. Elle embauche un nègre, Jupiter, qui a la tâche d'éventer "sa maîtresse Tilda"; elle engage aussi une servante nommée Euphrasie. Dans les quatre vers suivant le poète résume la vie de Mlle Tilda Jefferson :

Miss Tilda Jefferson, une enfant, paresseuse,
Paresseuse créolement,
Abandonne son corps au tangage charmant
Et lourd de sa large berceuse.

Elle jouit du confort materiel grâce à son "doux ami" qui fait, par bateau, la navette entre la Louisiane et l'Angleterre.

Dans ce pays d'Amérique, Miss Tilda Jefferson n'est pas seule à se livrer à la joie de vivre. Jupiter aime le manger

. . . préférant, selon toute les conjectures,
La cuisine à la véranda
Il évente . . . sa maîtresse Tilda
En digérant les confitures.

La servante, Euphrasie, fume la cigarette allongée à son aise sur une natte, en se moquant de sa maîtresse. Le soir, en l'absence de Davis Brooks, trente planteurs hantent la demeure de Mlle Jefferson pour lui faire la cour. On dirait que dans la Louisiane la joie de vivre est l'ordre du jour.

Mais il y a aussi les hommes d'affaire, assidus, sérieux, qui, paradoxalement, rendent possible l'oisiveté de Mlle Jefferson, la gourmandise de Jupiter, la nonchalence d'Euphrasie. Ce sont eux qui soutiennent des maîtresses et leur paient de nombreux domestiques tels que Jupiter et Euphrasie. Leur opulence est sommairement révelée dans deux vers où d'Hervilly décrit une compagnie commerciale nommée "Jefferson and Co." :

. . . Jefferson and Co., dont le coton, par balles,
Gorge le Havre et Manchester.

Le contraste entre créole et colonisateur est évident. Le fait que dans le milieu commercial "on siffle le petit Africain Jupiter, / Un rejeton de cannibales," indique indubitablement qu'il existe deux couches sociales très distinctes dans ce pays. C'est faute d'autre alternative que Jupiter se voit obligé de se chercher un emploi comme garçon. Et, pourtant, il n'y a pas de confrontation entre les



deux couches sociales. Il est significatif que rien que le nom n'associe Miss Tilda Jefferson à la maison commerciale Jefferson and Co. Elle pourrait aussi bien se nommer Mlle Johnson ou Mlle Sonjohn, cela ne changerait rien en ce qui concerne son rapport avec le cercle commerçant. Pourtant c'est justement en pensant que le nom de Mlle Jefferson ne la rapproche pas des colonisateurs qu'on risque de mal comprendre le poète et le poème. En parlant de cette jeune femme comme

La chère créature au doux nom étranger,

le poète implique que son nom est d'une grande signification. Car cette créole s'est soumise à une sorte de baptême, mais un baptême qui la transforme non en chrétienne mais en anglaise. Elle a changé de race tout en gardant la couleur originale de sa peau. Par ce nom elle jette un pont symbolique qui rapproche le colonisateur et la colonisée, le blanc et la femme de couleur. Ce nom est "doux" parce qu'il permet la fusion paisible de deux groupes ethniques, bien que cette fusion comporte en vérité la disparition d'un de ces groupes, l'assimilation du premier groupe auquel Mlle Jefferson appartient par le groupe social qu'elle vient d'accepter. Le nom est "doux" aussi parce qu'il assure à la jeune femme le confort matériel, le bon vivre; il lui permet le luxe, la paresse; elle peut, grâce à ce nom, jouer à la dame, donner des ordres à son garçon et à sa servante. C'est un nom magique, la clé du bonheur terrestre.

Il y a dans ce poème et dans le portrait de Mlle Tilda des sous-entendus et un certain procédé symboliste qui voilent la pensée du poète, de sorte que la vraie signification du morceau ne saute pas aux yeux. Il sera permis de croire qu'à travers l'image de

Mlle Jefferson, c'est le reflet d'une époque de l'histoire de la Louisianne, ancienne colonie française, que le poète nous donne. C'est cela qui donne au personnage principal, même si son nom est fictif, un caractère historique et réel.

Ces poètes traitent de la même façon la femme historique et la femme biblique : comme des personnages réels éloignés dans le passé. Catulle Mendès en s'inspirant de la Bible nous présente dans Le Consentiment (II, 82) une femme qui obéit à son mari, Ahod, jusqu'au point de tout risquer pour lui, même la vie. Elle a vécu, avec son mari et ses enfants, "au pays de Béthel"; Ahod aurait vendu cent brebis aux marchands de Ségor, pays éloigné, séparé de Béthel par un desert épouvantable, un repaire de voleurs. Le tiers du prix de ces brebis lui était encore dû, quand, frappé par la vieillesse et ne pouvant plus refaire le trajet jusqu'à Ségor, le mari demande que sa femme le fasse :

> La distance est grande et ma vieillesse est lasse.
> Qui pourrais-je envoyer à Ségor en ma place?
> Rare est un messager fidèle & diligent.
> Va, & réclame-leur trente sicles d'argent.

Or, cette femme avait déjà été avertie dans un rêve--phénomène répandu et très significatif à l'époque de l'Ancien Testament--des grands risques d'un tel voyage. Dans ce rêve, elle s'était vue égorgée en route par un voleur qui "s'enfuit, lui laissant dans la gorge un couteau." Cela n'empêche pas qu'elle accepte de faire la commission avec la résignation que seule sa réponse peut traduire suffisamment :

Le maître a parlé, je suis prête.

Il y a chez cette femme, comme chez tous les personnages principaux de Catulle Mendès, un héroisme inébranlable qui, en leur ôtant la faiblesse, la peur, les hésitations toutes humaines, semble leur mettre une auréole autour de la tête. Devant les images de tels personnages, on a l'impression de se heurter à quelque chose de divin, d'inhumain. Ce n'est pas sans hésitation que nous traitons de réelle la femme d'Ahod. Encore se peut-il que des femmes pareilles existent. La cité de Béthel est une vérité historique qu'on identifie de nos jours avec la cité de Neitin, près de Jérusalem. En tenant compte de tout cela nous pouvons accorder une portée historique à ce poème et l'attribut d'une existence réelle à la femme d'Ahod.

La Part de Magdeleine (II, 143) d'Anatole France est une fidèle reproduction d'une histoire biblique. Marie Magdeleine, tourmentée dans ses nombreuses amours, reconnaît l'ineptie de l'amour charnel. Entourée d'amants, elle se sent solitaire; les souvenirs des baisers qu'elle a chéris lui deviennent amers, âcres. Tous les plaisirs qu'elle a connus ne comblent pas le vide grandissant qu'elle sent en elle-même. Elle se plaint ainsi :

J'ai pris la bonne part des choses de ce monde,
Et cependant, mon Dieu, ma tristesse est profonde,
Et voici que mon coeur est comme un puits tari!

Mon âme comparable à la citerne vide
. . . .

Sa douleur provient de sa prise de conscience : rien ne dure dans les amours terrestres; l'amour même des meilleurs amis passe peu à peu "au fond du gouffre vide" et ne revient jamais. Car ces amants sont

mortels et chacune de leurs étreintes rappelle la mort :

Ils sont faits de limon tous les fils de la mère;
La fleur de leurs baiser laisse une cendre amère,
L'étreinte de leurs bras est un choc d'ossements.

Alors une transformation s'opère en Marie Magdeleine et elle meurt à son ancienne personne. Elle invite les pleureuses à allumer l'encens devant la porte et ordonne qu'elles apportent le drap de deuil parce que

. . . . la Magdeleine est morte
Car étant la chercheuse elle n'a pas trouvé!

En même temps, elle renaît à un nouvel amour, un amour qui sera infini, qui sera chaste. Elle veut maintenant se "baigner dans des amours profondes" comme les "belles eaux du lac de Génésareth." Ce bain dans les amours pures rappelle figurativement le baptême de la religion chrétienne qui lave et qui purifie. Ce bain préfigure déjà les pleurs avec lesquelles elle lavera les pieds de "Jésus qu'on a nommé le Christ," "ainsi qu'il est écrit." Le bain de Magdeleine lui enlève l'amertume et la souillure de son passé; ses pleurs, signe de son humiliation, l'embellissent et la rafraîchissent

. . . . comme un feuillage
Dans du soleil, après la pluie, un jour d'été.

Ainsi purgée et embellie par ses pleurs, elle vient se prosterner devant Jésus; et, nous dit le poète, ". . . la terre connut la tendresse infinie."

On pourrait dire sans grand tort qu'il n'y a rien d'original dans cette image de Magdeleine, que notre poète, en fidèle chrétien, n'a fait que copier la Bible. Néanmoins, Anatole France apporte deux interprétations nouvelles au texte biblique. D'abord,

l'insatisfaction que sa Magdeleine trouve à l'amour ne suggère aucun jugement moral. Le péché, la censure des autres, la punition de Dieu, n'y trouvent pas de place. Selon la Bible, les contemporains de Magdeleine étaient sur le point de la lapider; et Jésus lui aurait conseillé de ne plus pécher. Dans le poème d'Anatole France, elle réfléchit sur sa vie passée, elle est son propre juge. En ce faisant, elle est guidée par les expériences vécues de la non-durabilité des plaisirs d'amour. Ce qu'il y a de nouveau dans ce poème, c'est la sécularisation de la femme biblique et, en deuxième lieu, la lugubre vue de l'auteur à l'égard de l'amour, voire, de la vie terrestre. Car y a-t-il quelque chose dans ce monde qui soit éternelle? Dans son attitude pessimiste envers la vie Anatole France reflète l'attitude réaliste et désabusée de son époque.

On constate que dans la plupart de ces poèmes où nous croyons reconnaître des femmes réelles il s'agit de personnages féminins contemporains dont quelques-uns sont connus à nos poètes. La répartition des poèmes étudiés ici démontre l'importance de la femme contemporaine dans la conception de la femme réelle chez ces poètes. Sur vingt-six des poèmes étudiés, quinze traitent de la femme contemporaine, sept de la femme exotique, quatre de la femme historique et biblique.

A en juger par ces quinze poèmes qui traitent des femmes contemporaines, nous pouvons conclure que l'attitude de nos poètes du Parnasse Contemporain à l'égard des femmes de leur société est foncièrement triste et négative : ils reconnaissent leurs charmes



physiques mais en même temps leur corruption morale. La réapparition de la femme prostituée donne à penser que la prostitution était d'actualité dans les années 1866 - 1876. On compte parmi les prostituées mentionnées dans ce recueil "la Malabaraise" qui vit "dans les fanges" de Paris et "vend" "les parfums" de sa chair; Dorothée, "fille très parée . . . toujours préparée" qui attend dans sa case l'arrivée d'un client quelconque; les nombreuses "fiancées de Cayenne" transportées dans la Guyane comme correction de la vie qu'elles mènent. Plusieurs poèmes introduisent l'idée que la promesse de beauté et d'amour qu'emploie la femme laisse l'homme trompé et exploité. Il y a déjà même la suggestion que la femme est autre chose qu'elle ne paraît, qu'elle a quelque chose du serpent.

Quand ces femmes contemporaines ne sont pas corrompues comme Dorothée ou comme "la Malabaraise" elles sont avares et motivées dans toutes leurs actions par le matérialisme et l'amour-propre. La jeune veuve d'André Lemoyne, après la disparition de son mari, voulant vivre pour elle-même, devient coquette et non seulement oublieuse mais sévèrement critique du feu son mari. La mère d'Annonciade d'Antoni Deschamps impose à sa jeune fille un mari impotent et ne prend en considération que sa propre satisfaction.

Dans les poèmes qui dépeignent la femme exotique nous retrouvons le même portrait pessimiste de la femme. Kallista des Noces Corinthiennes témoigne des caractéristiques de la femme "contemporaine" mais elle appartient à un passé lointain, à un pays étranger. Dans son amour-propre et dans son insensibilité aux besoins et aux désirs de sa jeune fille, elle est une autre mère d'Annonciade. Même la vierge chez

Louis-Xavier de Ricard est aussi détestable que les autres femmes contemporaines, et le poète la considère comme moins chaste que la prostituée.

A part leur avarice et leur amour-propre ces femmes révèlent d'autres caractéristiques significatives. La vierge de Ricard dont l'apparence externe donne une fausse idée de sa vraie nature--nous paraît double et décevante. Marc Monnier présente dans ses trois poèmes successifs l'image de la femme froide, indifférente, qui excite l'amour et repousse l'amant. L'âme de la femme froide est comme la mort, comme un "sommeil de plomb." Même la femme exotique paienne, présentée parfois comme une bonne sauvage, d'une noblesse naturelle, finit par paraître trop majestueuse, trop peu vivante, pure et immobile comme une statue.

Le poème de caractère exotique, L'Amazone, nous offre l'image de la femme inaccessible et insaisissable, semblable à une "fugitive hirondelle." Chez Ricard, Monnier et François Coppée, nous assistons déjà à une première vision de la femme-chimère, sujet auquel nous reviendrons plus tard. Mais chez Coppée--poète rêveur par excellence--nous voyons aussi la femme réelle, rencontrée dans la vie réelle, se transformer en femme purement imaginaire, femme du rêve du poète qui s'éloigne beaucoup de la femme rencontrée par le poète. En lisant les poèmes de Coppée nous ne sommes plus très loin de la femme imaginaire qui sera le sujet de notre Chapitre II.

Dans deux poèmes portant sur la femme exotique nous voyons pour la première fois la femme représentée comme meurtrière, "La bigolante" d'Edouard Grenier, par sa franchise et sa fidélité à son

fiancé amène involontairement et inconsciemment la mort du jeune prince qui languit pour elle. Par la suite, elle perd sa propre vie. Elle est le jouet, l'instrument de la mort, elle est meurtrière. Dans L'Ataman Cosaque Robert de Bonnières présente la belle grecque comme un danger mortel à l'ambitieux guerrier jaloux de ses forces physiques et de son succès militaire. Ce guerrier (et le poète aussi) considère la femme comme une source de destruction morale et physique. De même, La Part de Magdeleine d'Anatole France en traitant de la femme biblique, révèle une attitude négative envers l'amour, la femme et la vie. Après sa "conversion" Magdeleine voit les manifestations de l'amour comme répugnantes : les baisers des amants leur laissent "une cendre amère" aux lèvres, l'étreinte de leurs bras est comparée à "un choc d'ossements." Dans cette vue négative de l'amour, tout homme et toute femme qui aime devient en quelque sorte l'instrument de la mort. C'est pourquoi Magdeleine a dû subir une transformation en se cherchant un amour pur, un amour durable.

Remarquons pourtant que l'image de la femme réelle n'est pas complètement sombre. Elle est éclairée et égayée de temps à autre. D'abord, on constate chez les poètes parnassiens une certaine sympathie pour la femme ouvertement corrompue, celle qui reconnaît la corruption. Ainsi, nous trouvons la prostituée préférée à la vierge parce que l'une est naturelle et sincère, l'autre hypocrite et trompeuse. "Les fiancées de Cayenne"--femmes criminelles toutes--attirent la compassion du poète qui s'en prend plutôt à la société et aux parents négligeants. Dans ces cas, comme dans les cas où le poète oppose la femme naturellement vitale et heureuse à la femme qui représente la souffrance et la

négation de la religion chrétienne, on soupçonne que la femme existe d'une manière positive pour que le poète puisse s'attaquer au mal moyennant sa peinture de la femme.

En effet, les seules femmes qui soient vraiment louées dans ces poèmes sont Dame la Paix et la femme d'Ahod. Dame la Paix exerce une influence salutaire sur tous les membres de sa famille. Elle tyrannise son mari, bien sûr, mais c'est peut-être là le secret de sa réussite. Elle est bienfaisante malgré sa sévérité et peut-être même à cause du fait qu'elle est sévère et austère. Nous reverrons d'autres poèmes où l'austérité est présentée comme une qualité admirable chez la femme. Nous avons vu aussi que la femme d'Ahod agit d'une manière héroïque en obéissant à son mari au point où elle offre sa vie pour servir son homme. Il est à noter que les seules images vraiment favorables de la femme la présentent dans les rôles de bonne ménagère, de vieille servante fidèle, ou d'épouse absolument dévouée au bien-être du mâle, de sa maison et de ses affaires. C'est une image de la femme réelle qui est traditionnelle et qui nous dit plus au sujet de l'homme lui-même que de la femme.

En somme, l'image de la femme réelle est une image à plusieurs faces, une image composée. Nous verrons dans quelle mesure cette femme est comme l'amalgame des autres femmes du Parnasse Contemporain. Déjà nous voyons dans les poèmes de la femme réelle les portraits de la femme imaginaire, de la femme-chimère et de la femme meurtrière que nous étudierons plus à fond dans les pages suivantes. Néanmoins les femmes de ce chapitre passent à juste titre pour "réelles." Pour leur donner un caractère réel les poètes se servent d'une description

minutieuse de leur physique et font une analyse réaliste et pénétrante de leur psychologie; en plus, ils donnent à ces femmes une identité géographique et historique. En rédigeant ces poèmes, les collaborateurs du Parnasse Contemporain semblent se rappeler parfois leurs épouses, parfois leurs amies ou leurs maîtresses, parfois des servantes de leur famille ou encore quelques étrangères exotiques ou historiques auxquelles ils se sont intéressés. Ces femmes ne sont pas des créations de l'imagination poétique.

Il reste à voir dans quelle mesure la femme imaginaire, la femme-chimère et la femme meurtrière se développent par rapport à cette image de la femme réelle.

II. LA FEMME IMAGINAIRE.

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
. . . .
Est-elle brune, blonde ou rousse? Je l'ignore.
(Mon Rêve Familier, I, 143)

Chacun des poèmes étudiés au chapitre premier a traité quelque forme de la femme réelle, de la femme en chair et en os qui vit dans un milieu social réel. Le poète possède d'abord une connaissance visuelle ou intellectuelle de cette femme réelle, puis il peint dans ses vers une image de cette femme conformément à ses connaissances, qu'elles soient de première main ou acquises.

Pourtant dans de nombreux autres morceaux du recueil, l'image de la femme se crée dans le sens inverse. En donnant libre cours à son imagination, le poète peint l'image d'une femme qui n'existe que dans son esprit. Et nous avons déjà vu que même le poète qui travaille à partir d'une réalité naturelle, sociale ou historique, déplace parfois ses images de la créature réelle en la mettant dans le monde de ses rêves ou de son imagination. Bien souvent la femme imaginée ou rêvée sert comme le symbole d'un voeu cher au poète; et, presque aussi souvent, ce voeu est irréalisable. Cette femme n'est donc qu'un rêve, le plus souvent un idéal de l'amour, ou de la beauté, selon le cas. Un des poèmes de ce genre est Mon Rêve Familier (I, 143) de Paul Verlaine dont le titre ne laisse aucun doute sur le caractère irréel et imaginaire de la femme décrite. Rédemption (I, 42), Consolation (I, 255), Le Sommeil Sincère (III, 52) en sont quelques autres. Ici, le poète identifie la femme avec des idéals abstraits



comme la rédemption, la consolation et la sincérité respectivement. Dans de tels poèmes la femme se réduit à une idée du poète, à une existence abstraite : elle n'est plus une personne visible et tangible, qui habite la société des hommes.

Les premiers vers de Mon Rêve Familier (I, 143) donne au lecteur la clé de la compréhension de la femme imaginaire chez Verlaine. Elle est l'invention de l'imagination de l'auteur qui se plaît ici non pas à observer la femme vivante, la créature féminine naturelle ou sociale, mais à se créer une femme idéale, amoureuse et aimable, "que j'aime et qui m'aime." Une telle femme serait la seule personne à qui le poète puisse se livrer sans inquiétude, à qui il puisse confier ses problèmes et avec qui se sentir à l'aise. Elle aurait toutes les qualités spirituelles recherchées dans la femme car elle témoigne d'une grande compréhension psychologique et d'une dévotion très sympathique. Elle apporterait la guérison à tous les maux, à toutes les douleurs dont souffre son amant :

> Car elle me comprend . . . .
> . . . . .et les moiteurs de mon front blême,
> Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Evidemment, elle n'est pas réelle, elle n'existe pas, ou n'existe que dans la pensée du poète. Dans ces rêves délectables du poète

> Elle n'est, chaque fois, ni tout à fait la même,
> Ni tout à fait une autre . . . .

Elle ne possède pas une forme physique, et n'a même pas de nom. Et le poète se souvient d'elle tout comme on se souvient des "aimés que la Vie exila," ou des "voix chères qui se sont tues"--c'est-à-dire

avec regret et nostalgie. Il est significatif que cette femme existe dans les rêves du poète comme un vague souvenir. On peut se demander s'il ne s'agit pas de la femme "âme soeur" et la doctrine platonicienne de la "réminiscence," le rêve n'étant ici que la clef au monde de l'inconscient et de la mémoire de ce qui est divin. Notons cependant que le poète n'a pas mis en valeur le regret ou la déception, sentiments inévitables et concomitants à la contemplation de l'idéal. C'est que le poète ne veut pas ombrager l'image glorieuse de cette femme imaginaire.

C'est encore comme dans un rêve que Léon Dierx nous présente sa femme idéale. La Nuit de Juin (I, 85) est presque la description d'une divine apparition. Le poète s'étend longuement à l'élaboration de l'ambiance vespérale propice à une vision : la nuit descend imperceptiblement sur les feuilles; la brume et les parfums du soir semblent monter "du riche encensoir des fleurs mélancoliques"; il y a de "féeriques clartés" sur les gazons; et un "sommeil étrange" pèse sur la forêt, tandis que "chaque rameau s'incline" comme dans une pose de respect, si non d'adoration, devant quelque divinité qui passe. C'est une atmosphère mystérieuse, surnaturelle, même inquiétante que nous peint Dierx dans la première partie du poème. Et cette ambiance surnaturaliste, cette inquiétude, s'accentuent avec l'affirmation du poète qu'"une âme dans l'air flotte sur toutes choses." Notons que ce moment d'extase, d'hallucination ou de vision se précède chez le poète d'une extraordinaire expérience sensuelle où même la nature semble se transformer. Le calme, la brume, les parfums, la lumière, toute la nature est perçue par les sens du poète de sorte

qu'il n'est plus présent, à vrai dire, dans le monde naturel.

Or, c'est justement à ce moment que cette "âme" descend sur terre, prenant "une forme inconnue, faite de lumière"; et cette forme devient une femme :

----Droite, grande, le front hautain et rayonnant,
Majestueuse ainsi qu'une reine, traînant
Le pompeux manteau de ses cheveux sur l'herbe,
Sous les arbres, là-bas, une femme à pas lents
Glisse. . . . .

Cette femme est quasi-divine; déesse que précèdent l'encens et les parfums, "son chemin . . .jonché de fleurs"; ses cheveux lui servent de manteau. Elle ne se laisse pas suivre ni de valets ni de pages. Sa seule compagne est la lune, à la caresse de laquelle la femme s'enveloppe, pour compléter sa parure, "d'une auréole humide." C'est alors qu'elle se tourne au poète, lui posant la main sur le coeur, sans bouger, sans mot dire.

Tous deux nous restons là spectres silencieux,
Et nous nous contemplons fixement dans les yeux.

Cette femme, le poète ne la connaît pas, ne la reconnaît pas, et pourtant il est comme envouté par elle :

Moi qui ne sait rien d'elle, elle qui me possède.

Elle est une idée, un idéal, qui le fascine et l'"obsède," et qu'il n'a pu voir qu'en transformant la réalité naturelle.

Il n'est pas sans signification qu'aucun attribut physique de la femme n'est indiqué. Elle n'est ni belle ni laide; on ne peut que la supposer belle d'une manière surnaturelle. Elle n'appartient ni à l'histoire ni à un pays du monde réel. Cette femme-apparition, reine et déesse, n'est en fin de compte qu'un rêve, un

fantôme de femme. Remarquons toutefois que, sans mot dire, cette femme communique au poète toute sa pensée, tout son message. Et dans son regard profond elle absorbe l'âme du poète; à travers ce regard elle lui inspire quelque chose de vaguement divin, la poursuite ou la recherche difficile de ce qui est idéal :

(Elle) raidit tous mes nerfs d'un effort surhumain.

Nous retrouverons dans de nombreux poèmes l'importance des yeux et du regard profond dans le portrait de la femme imaginaire, ce qui nous rappelle encore une fois la tradition et l'imagerie néo-platoniciennes en poésie.

Si la femme se sert de son regard mystérieux pour "parler" au poète et pour l'inspirer, c'est que les poètes accordent aux yeux une importance primordiale. Cette partie de la figure sert dans de nombreux morceaux du recueil comme le reflet de l'âme, de l'intérieur de la femme. Les yeux reflètent ses qualités essentielles et contiennent comme la totalité de la femme. C'est pourquoi bien souvent dans le recueil la description des yeux remplace la description de la femme elle-même. Dans ce poème la femme idéale a des "yeux noirs," de "grands yeux" profonds, comparables aux "gouffres sans flamme." Malgré sa majesté, sa pompe et sa divinité, cette femme est,elle aussi, noire et sombre; comme un gouffre sans lumière, elle est insondable, mystérieuse. Nous verrons plus tard en quoi et à quel point cette conception de la femme et cette représentation d'elle sont typiques de la poésie des Parnassiens et de la fin du dix-neuvième siècle français.

Rédemption (I, 42) de François Coppée traite aussi d'une femme idéale, humaine dans sa personne, divine dans son rôle. Cette

jeune fille de dix-sept ans habite avec des parents beaucoup plus âgés qu'elle; elle va à l'église le dimanche et dit ses prières matin et soir. En tout cela elle semble accomplir les gestes d'un être vivant, réel. Et elle soulève même au coeur du poète le désir tout naturel de lui prendre la main, de lui déclarer son amour, en s'agenouillant.

Mais qu'on ne se trompe pas. L'amour que le poète veut lui déclarer n'est pas si naturel. C'est justement parce que cette femme est vierge, pieuse et innocente, que le poète s'éprend d'elle, et, ne voulant pas lui priver de sa virginité ni de sa piété, il l'aime d'un amour "pur et religieux." C'est ici que paraît la vraie signification de cette femme. Le poète qui se considère comme un "libertin repentant," qui avait connu d'autres amour moins purs, se propose une nouvelle vie et une nouvelle sorte d'amour. Alors il cherche

La vierge qui, rêveuse aux genoux d'une aïeule
Sans m'avoir jamais vu, m'attend.

Elle sera un "lys candide," un "cygne ingénu"; et quand elle daignera poser un baiser sur les lèvres du poète, ce sera un "baiser . . . grave et tendre, comme une bénédiction." Car cette femme sert de purification au poète; elle est pour lui le symbole de la rédemption; et son amour est comme le baptême sans quoi, pour continuer le langage religieux du poète, il ne peut y avoir de rédemption possible. C'est ainsi que la femme remplit un rôle divin dans la vie du poète.

Mais pourquoi le poète a-t-il besoin de purification? C'est parce qu'il a été "libertin," parce qu'il sent peser sur lui le poids d'un passé coupable.

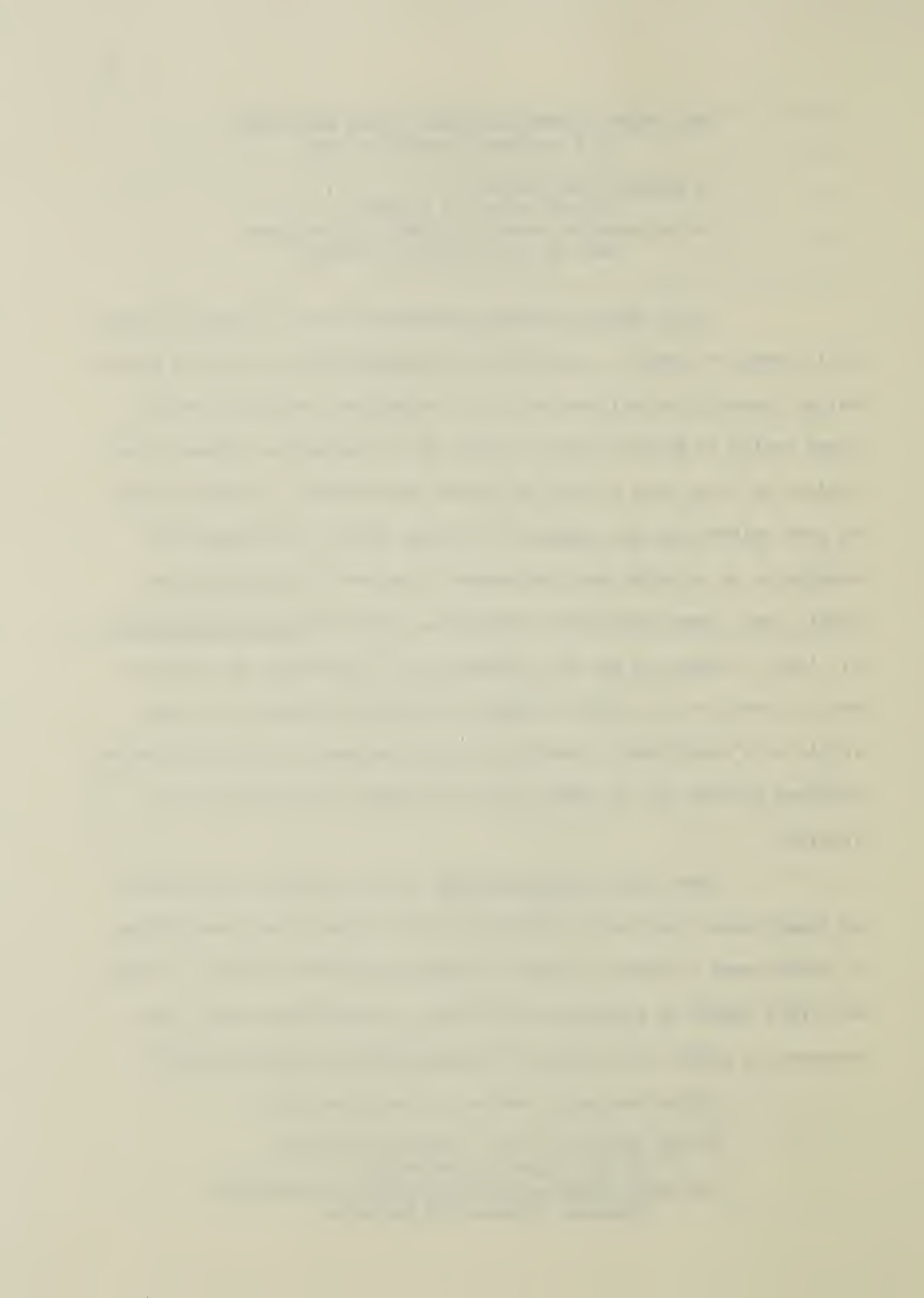
Et quand elle aura, pure, à ma coupable lèvre
Donné le baiser baptismal,

Sans doute je pourrai guérir enfin ma fièvre,
Et t'expulser, regret du mal!
. . . .
Je pourrai, je pourrai . . . .
Secouer enfin la langueur
De mes sens et purger, ô femme, la gangrène
Dont tu m'as saturé le coeur,
. . . .

Ici le poète distingue nettement entre la vierge et celle qu'il nomme "ô femme" : celle-là est la femme idéale, au baiser baptismal qui apporte la purification et la rédemption, celle-ci est la femme réelle au baiser charnel, source de la corruption. Comme il est évident qu'il ne peut y avoir de pardon sans offense, la femme idéale ne peut exister que par rapport à la femme réelle; la rédemptrice imaginaire de ce poème est juxtaposée et opposée à la corruptrice réelle. Mais comme nous avons remarqué au sujet de Mon Rêve Familier (I, 143), le poète ne met pas l'emphase sur l'existence de celle-ci. Dans ce poème seules trois strophes sur dix-huit évoquent la femme réelle et l'amour banal, coupable, qu'elle engendre; les quinze autres strophes portent sur la femme idéale et l'amour spirituel qu'elle inspire.

Comme dans La Nuit de Juin (I, 85), surtout les yeux de la femme idéale sont mis en évidence. Cette vierge a des "yeux calmes et doux" comme elle-même. Comme la femme-apparition de Dierx, la femme dont rêve Coppée ne prononcera aucun mot, ne fera aucun geste; elle écoutera le poète et ses yeux lui communiqueront un amour parfait :

Elle m'écoutera, pensive et sans rien dire,
. . . .
Et ses yeux me diront, éloquences muettes,
Ce que disent à demi-voix
Les amants dont on voit les claires silhouettes
Blanchir l'obscurité des bois.



Le poète ne nous laisse pas dans le doute que cette femme muette n'existe pas. "Telle elle est, ou du moins je la devine telle . . ." Elle est, comme les femmes de Mon Rêve Familier et de La Nuit de Juin, un rêve :

> Elle voit chaque nuit des blancheurs dans ses rêves,
> Et toute sa vie en est un.

Le poème de Charles Baudelaire, Hymne (I, 71), nous peint une femme idéale, une femme-muse qui illumine le poète et lui inspire l'amour des choses spirituelles; c'est elle, dit-il,

> Qui remplit mon coeur de clarté
> . . . .
> Et dans mon âme inassouvi
> Verse le goût de l'éternel.

Dans ce rôle de muse elle est un "ange," l'"idole immortelle." Elle est aussi l'idéal de l'amour, de l'amour incorruptible qui se cache " . . .invisible / Au fond de [l'] éternité" du poète.

On a dit souvent que la femme de ce poème est Mme Sabatier. Ainsi Robert-Benoit Chérix a-t-il affirmé que pour Baudelaire cette femme était "la déesse radieuse et liberale, objet d'un culte désintéressé, qui est l'instrument de la purification."[5] Nous savons sans aucun doute qu'elle était une connaissance du poète et que Baudelaire lui avait dédié ce poème et lui en avait envoyé une copie. On pourrait, bien sûr, voir en cette personne "la très-chère" et "la très-belle" à qui le poète s'adresse dans le poème; et en cela la femme de ce morceau pourrait passer pour réelle. Mais Mme Sabatier n'était pas cet ange; elle n'était pas une "idole immortelle." Elle

---

5. Robert-Benoit Chérix, Commentaire des "Fleurs du Mal." Genève: Droz; Paris: Minard, 1962, p.157.

ne peut pas être la femme décrite dans le poème. Qu'elle n'était ni ange ni idole nous est confirmé dans deux autres poèmes de Baudelaire adressés, eux aussi, à elle. Dans Semper Eadem[6] Baudelaire lui dit :

> . . . bien que votre voix soit douce, taisez-vous!
> Taisez-vous, ignorante! âme toujours ravie
> Bouche au rire enfantin! . . . .

D'ailleurs, dans une lettre adressée à cette dame quand le poète l'avait connue telle qu'elle était il lui dit :

> . . . Vous avez l'âme belle, mais en somme c'est une âme féminine . . . Et enfin, enfin, il y a quelques jours tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme, maintenant. . . .[7]

Au moment où le poète lui a adressé Hymne il la croyait probablement conforme à sa conception imaginaire de la femme-"divinité," ou bien il exprimait son espoir qu'elle serait pour son âme cette femme idéale. Bien que Baudelaire ait cru ou qu'il ait voulu croire à la réalité de sa femme rêvée, ce poème peint une femme idéale, divine, qui n'est pas la vraie Mme Sabatier.

Une des caractéristiques de la femme imaginaire que nous présentent ces poètes, c'est l'absence chez elles de désirs et de plaisirs charnels. C'est l'impression que nous donne aussi la lecture du poème A L'Enfant Blonde (I, 171) d'Henri Cazalis, où il s'agit d'une enfant chaste dont la pureté spirituelle est comparée à la propreté de la sirène, sans cesse lavée et relavée par les eaux qu'elle habite. Le poète veut la suivre dans sa demeure, s'imaginant qu'elle possède "un palais clair tout rempli d'oiseaux," entouré de bassins

---

6. Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal ed. Antoine Adam, Paris: Garnier Frères, 1961, p.46
7. Cité par René Lalou, Vers Une Alchimie Lyrique (Paris: Les Arts et Le Livre, 1927), p. 81.

faits de porcelaine et couverte de nénuphars. Et son voeu est de sentir la "chère haleine" de la jeune blonde, de retremper son âme "en l'air virginal" de son palais. La beauté physique et les attraits de son coeur ne sont pas en jeu ici. L'intention du poète prend un aspect rituel quand il la définit ainsi :

> . . . mon seul devoir, ô ma souveraine,
> Serait sous un ciel toujours musical,
> D'adorer sans fin ton corps lilial.

Cette déclaration du poète révèle en lui un goût, même un culte, de l'amour et de la beauté parfaits, abstraits donc spirituels. Il n'y a rien de charnel dans l'amour du poète pour cette femme-sirène, physiquement inaccessible.

Comme nous avons vu, la femme imaginaire est souvent l'idéal de l'amour. Elle est parfois l'idéal de la beauté, comme nous montre Sonnet (I, 240) de Charles Coran. Ce poème est consacré à la maîtresse du poète. Elle est d'une beauté exquise, si bien que son admirateur veut, en suivant la tradition du sonnet pétrarquiste, l'immortaliser pour les générations à venir. Pour faire cela, il a recours à l'Art. Il propose dans la première strophe de suivre l'exemple de M. de La Tour[8] et de "faire un pastel" à l'honneur de sa maîtresse. Le cadre de ce pastel sera le "petit hôtel de la femme, où elle deviendra "marquise à la rose, à la neige."

Mais ce serait un "sacrilège" que de farder, en faisant

---

8. Maurice Quentin de La Tour (1704 - 1788) est renommé pour le portrait à grandeur naturelle de la Marquise de Pompadour qui se trouve au Musée du Louvre, Paris. Il est spécialiste de la peinture en pastels.

un pastel, "ce front divin." Il faudrait la peindre en Madone et la poser "au-dessus d'un autel." Le poète trouve son exemple dans les oeuvres d'Antoni Allegri da Correggio (dans notre texte "Corrége"), peintre italien du seizième siècle qui a peint, par exemple, "La Madone de Saint Jérome."[9] Le poète-peintre essayera donc la peinture à l'huile.

Encore non. "Ton corps est trop beau . . ." pour la peinture, dit le poète à sa maîtresse. Il voudrait maintenant la sculpter en marbre et en faire une déesse, Vénus, déesse des jardins et de la beauté.[10] Mais cette fois la déesse semble s'opposer à ce nouvel projet (" . . . ma déesse oppose des refus"). Alors la poète se contente de desseins "à la plume," mais il le fera avec tant de soin

Que l'avenir saura la belle que tu fus.

Nous constatons une progression dans l'effort que fait le poète pour immortaliser la beauté de sa maîtresse idéale. Il débute par la comparer à La Marquise de Pompadour, puis, jugeant que la comparaison ne reflète pas suffisamment son admiration, il l'élève au rang divin de La Madone. Et, en dernier lieu, elle est identifiée avec la déesse Vénus. A chaque étape le personnage évoque une oeuvre d'art importante et un artiste renommé (sauf dans le cas de Venus dont on ignore le nom de l'artiste). Ce qu'il y a de plus intéressant pour nous dans ce sonnet autrement traditionnel, c'est la comparaison de la beauté physique de la femme reélle à la beauté idéale, divine, enfin abstraite,

---

9. Ce portrait exécuté aux environs de 1527 se trouve actuellement dans la Gallerie de Parme.

10. Elle est l'Aphrodite de la mythologie grecque.

des oeuvres d'art plutôt qu'à la beauté naturelle et vivante, par exemple, à la beauté de la rose, du coucher du soleil, ou du paysage.

Alexandre Piedagnel peint dans Consolation (I, 255) la femme qui console et qui rajeunit le vieux, qui réchauffe celui qu'atteint le froid de l'hiver, qui guérit les ennuis, etc. On pourrait objecter qu'une telle femme n'est pas imaginaire ou idéale, que c'est même le rôle de la femme réelle que de consoler et de ranimer l'affligé, et qu'en général elle joue fidèlement ce rôle. C'est sans doute vrai, et jusqu'à un certain point la femme de ce poème paraît réelle. Mais quelle femme réelle remplit exclusivement cette fonction d'antidote contre les ennuis de la vie? De ce point de vue-là notre consolatrice représente quelque chose de supérieure à la vie elle-même. D'ailleurs, dans le poème que nous étudions, elle est présentée comme une visiteuse du ciel qui "sans bruit avait franchi le seuil," et s'accoudait déjà au fauteuil du vieux avant qu'il s'en aperçût. Elle avait pu lire la pensée du poète sans que celui-ci lui en dît un mot. Elle se sert du langage biblique en proclamant ainsi sa mission quasi-divine :

> Ami, dans tes jours de souffrance,
> Des ennuis je te guérirai.
> A l'heure où s'en va l'espérance,
> Vite, appelle-moi : je viendrai!

En plus elle exerce le pouvoir magique de rajeunir, par la voix seule, le sage, d'évoquer les moments heureux du passé. Quand le vieillard lui demande son nom, elle répond sans hésitation, confirmant ainsi son identité divine :

> Je suis . . . .
> L'ange des riants souvenirs.

C'est le poète lui-même qui nous fait voir cette femme comme une femme complètement imaginaire. Notons ici que la femme s'identifie directement aux souvenirs d'un temps meilleur. On pourrait aussi voir en elle la femme idéale dont le poète se souvient, sans qu'elle soit nécessairement une vraie femme de son passé. D'une manière ou d'une autre, cette femme--ange des souvenirs--lui offre la possibilité de s'évader du monde réel et pénible.

Le thème de la femme idéale, guérisseuse, consolatrice, est repris dans la série de 1876 par L. Ackermann. Une Femme (III, 1) donne le portrait d'une femme qui serait "la Bonté" descendue des cieux, qui tend la main "vers tous les malheureux." Saisissant à vif les exigences de "sa tâche austère," elle fait le bonheur aussi bien de son époux que de ses enfants. Elle ne manque en rien à ses devoirs conjugaux.

Ses influences bienfaisantes sont ressenties en dehors de la famille étroite composée d'époux, d'épouse et d'enfants. Elle donne de l'espoir à tout le genre humain. Car cette femme est

> La colombe au cou blanc qu'un vent du ciel ramène
> Vers cette arche en danger de la famille humaine.

Et l'homme, quand il connaît le tourment ou l'angoisse, quand le combat de la vie bat son plein, appelle à son secours cette femme. Car elle est source de joie et d'appui. En plus de la bonté, elle donne l'amour:

> [Elle], des saintes hauteurs en ce morne séjour,
> Pour branche d'olivier a rapporté l'amour.

Elle joue le même rôle que la colombe dans la Génèse de la Bible qui aurait redonné l'espoir à Noé en lui ramenant une branche d'olivier de la terre, prouvant par là que la terre était redevenue habitable pour

l'homme après un si long déluge. Le poète conçoit son monde comme étant en péril tout comme l'arche de Noé en proie aux eaux du déluge; aussi a-t-il besoin de réconfort.

Tout comme il met en opposition les "saintes hauteurs" et "ce morne séjour" (la vie terrestre), L. Ackermann fait une nette distinction entre sa femme idéale et "la foule" de femmes réelles dont la "vie inutile en vains plaisirs s'écoule." Non seulement est-elle différente des autres femmes, elle est l'objet de leur envie car elle les dépasse de loin. Elle a "sa foi, son but et son labeur donné," tandis que les autres ont le coeur qui flotte "au hasard entraîné." Cette femme idéale est, comme la vierge de la Bible, "bénie entre toutes les femmes." Mais, en réalité, elle ne se trouve nulle part. Et la poétesse nous le dit saus équivoque :

> S'il arrivait un jour, en quelque lieu sur terre,
> Qu'une entre vous [les femmes] vraiment comprît sa tâche austère,
> Si . . . .
> Si c'était la Bonté sous les cieux descendue,
> Si l'époux, si l'enfant à ce coeur ont puisé,
> Si l'espoir de plusieurs sur Elle est déposé
> . . . .

La succession de tant de phrases au conditionnel est la manière dont la poetésse exprime le caractère intemporal et idéal d'une telle femme, et affirme sa certitude qu'elle n'existe pas. A travers cette image de la femme ce n'est qu'un voeu cher à la poétesse qui se manifeste. Nous devons souligner que le rôle accordé à cette femme, bien qu'elle soit imaginaire, semble tout naturel, quelque exclusif et étroit que ce rôle puisse nous paraître.

Dans Vieux Amoureux (III, 356), H. Richardot reprend, à peu de choses près, le même thème. Comme dans Consolation (I, 255),

c'est sur les vieux que cette femme exerce son pouvoir guérisseur, sur les vieux chez qui se réunissent la décrépitude physique et l'affadissement spirituel qu'entraîne la vieillesse. Ecartant la foule des jeunes personnes, méprisés de tous, les vieux traînent silencieusement leur vie solitaire, de toute apparence sans joie et sans espoir.

Pourtant, un astre brillant apparaît parfois dans le ciel sombre de leur morne vie; alors leur visage s'éclaire et dans leurs yeux le poète attentif remarque "des gerbes d'étincelles." Il s'est produit à l'intérieur de ces vieillards quelque chose d'invisible et de miraculeux :

> Un doigt mystérieux sur vos tempes flétries
> Efface les sillons de vos soixante hivers,
> Et, reprenant sa course en vos veines taries,
> Le sang monte à vos fronts et bouillonne à travers.

Sous l'effet magique de cette force invisible, les vieux commencent à frissonner de nouveau des"désirs fous" des jours passés; ils renaissent à l'amour et à la vie, grâce à la femme :

> Sur la pesante nuit de votre solitude
> C'est qu'un regard de femme a versé ses rayons,
> Que Vingt-ans ont frôlé votre décrépitude,
> C'est qu'une robe blanche a touché vos haillons;

Cette femme au regard propice et salutaire n'est pourtant qu'une illusion, une vision de l'idéal recherché pendant toute la vie, de l'idéal effacé par le temps et maintenant souvenu par ces vieux. La signification de cette vision provient non seulement des souvenirs qu'elle évoque, non seulement du fait qu'elle permet aux vieux de retourner "les feuillets du livre de [leurs] ans" mais principalement de la ressemblance entre elle et la femme idéale de leurs souvenirs et de leurs rêves d'autrefois :

C'est qu'elle était ainsi, mais plus fière et plus belle,
Celle dont vous avez baisé le pied divin,
C'est qu'elle avait aussi sa robe blanche, celle
Que tant de jours votre âme a poursuivie en vain.

Mais cette femme idéale, adorée est aussi éphémère que l'apparition qui la représente, aussi irréalisable que le rêve. Par conséquent, la joie "étrange et profonde" des vieillards rajeunis ne dure que très peu de temps. Ils ont, leur dit le poète, "revu pendant une seconde, voler un doux fantôme" de leur printemps. Et il compare leur délectation à celle de Tantale qui se sent si près des objets de son désir, et pourtant si loin.

Malgré son ambiguité, la femme de ce poème reste dans l'ensemble idéale et bienfaisante. Chaque fois que le vieux affadi s'aperçoit d'elle, elle lui rend "les instants moins lourds," elle le rajeunit en lui versant des rayons sur le coeur. C'est pourquoi le poète la compare à un dieu, à un ange :

Parmi les noirs débris qui jonchent vos pensées,
Comme le dieu debout dans le temple abattu,
La femme, ange couvert de ses ailes baissées,
Se dresse dans le calme éclat de la vertu.

La Femme Pure (III, 308) de Frédéric Plessis met en contraste "la femme pure" et "la femme impure" et nous donne une brève mais nette description de ce qu'est la femme idéale pour ce poète. Il s'adresse à elle dans ces termes, en soulignant les principaux attributs de la femme de son rêve :

Etoile de douceur, Miroir de chasteté,
Vase de certitude, ô merveilleuse Gerbe
Où tendresse est liée avec austérité!

Nous retrouvons dans ce poème les mêmes qualités que louent les autres poètes.La femme pure est douce et chaste comme "l'enfant blonde"

d'Henri Cazalis; elle est "un vase de certitude" de la même façon que la femme de L.Ackermann a "sa foi, son but et son labeur donné." Et parmi les humains, elle répand la joie et le calme :

Vous marchez parmi nous, souriante et sereine.

Soulignons, pour compléter cette image de la femme pure et idéale, que même dans sa tendresse elle apporte de l'austérité, ce qui nous amène à une toute autre vue d'elle. Cette austérité implique une contrainte, met une limitation à la tendresse et à l'allégresse que peut se permettre cette femme. En cela elle se distingue de la femme impure--la femme réelle--car il n'y a pas chez elle la gaîté frivole que celle-ci cherche dans les fêtes et dans les plaisirs.

Mais on peut se demander si l'austérité que le poète reconnaît dans la femme idéale n'est que cela, si cette contrainte n'est pas synonyme de rigidité, de distance humaine, même de froideur. On remarque sans doute la froideur et le calme dans plusieurs images de la femme dans le Parnasse Contemporain. Mais dans ces vers de Frédéric Plessis l'austérité de la femme contribue à la rendre idéale, admirable. Ce qui n'est pas encore évident, c'est si dans le contexte de la poésie parnassienne en général l'austérité et la froideur de la femme veulent dire la même chose, et si cette qualité est louable.

Le dernier poème à considérer pour le portrait de la femme imaginaire ou idéale s'intitule L'Image (II, 294). Ici Gustave Pradelle décrit un portrait qu'il a gardé jalousement enfermé dans son missel, et qui représente "celle / Pour qui je meurs - d'amour tout immatérielle." La principale caractéristique de cette femme est

son innocence, une innocence si apparente qu'on la lit à son visage même. Car son front est blanc comme la "cire vierge." Et comme cette cire, elle est vierge et sans tare, "ignorant des choses du Malin."

Le Malin personnifié ici comme dans un texte religieux fait, bien entendu, allusion au Diable. On ne doit pas perdre de vue le ton religieux du poème. La chasteté de la femme est comprise dans la comparaison avec la cire vierge; le diable n'a aucune emprise sur elle; quand elle se repose, elle a l'air "extatique." Tout est là, dans l'ambiance religieuse de ce poème, pour suggérer que cette femme, si elle n'est pas une divinité, est au moins une sainte.

Et pourtant elle vit dans une richesse qui tend au luxe :

Le pied, chaussé de vair, de l'arabesque émerge,
Et la nuque appuyée au nimbe d'argent fin,
Se redresse extatique . . . .

Mais c'est d'une richesse propre aux Contes de fées, au domaine du rêve. La description de cette richesse même accentue l'irréalité de celle qui y passe sa vie. Si sa manière de vivre est royale, si elle a "un nom de reine," ce nom nous paraît fictif et cette reine inconnue n'existe pas; elle est "Ingeburge ou Theuberge." Il n'est donc pas surprenant que la poète appelle cette image un "mystique portrait"--ce qui est une façon indirecte de dire que la femme elle-même est "mystique," le portrait n'étant que son image. Ici "image" et "imaginaire" sont devenus synonymes.

Comme dans plusieurs autres morceaux du recueil, cette femme inspire l'amour au poète, "l'amour tout immatérielle." Cet amour spirituel ne rapporte que de la souffrance car l'amant n'en dira rien à l'aimée de peur qu'elle ne s'envole "d'un coup d'aile." Ainsi le

poète se meurt, il passe toute sa vie "à languir, rêvant d'elle." Avec l'introduction de cette idée de la souffrance du poète qui ne peut vraiment aimer la femme qu'il adore et qui échappe à son désir de communion, on peut se demander : l'image de la femme rêvée qui attire l'homme en même temps qu'elle reste inaccessible, inspirant la joie et la souffrance, peut-elle rester aux yeux du poète, quelque chose d'exclusivement sacré et de bienfaisant?

Dans les poèmes du Parnasse Contemporain étudiés dans ce chapitre se révèlent plusieurs aspects importants de la femme imaginaire. Parfois elle nous paraît très humaine. Le poète lui attribue un rôle très étroit mais naturel, par exemple, le soin d'un époux, des enfants ou de l'homme affligé. Dans des cas pareils, son irréalité provient de sa façon tout à fait spirituelle de remplir ses fonctions naturelles; elle aborde sa tâche avec une force surhumaine et une fidélité extraordinaire, si bien qu'on la croit animée d'une puissance divine. Petit à petit, le lecteur qui aurait cru à la réalité de cette femme se détrompe et comprend qu'elle est trop parfaite pour être réelle.

Cependant, bien souvent cette femme nous paraît comme une femme imaginaire dès le début du poème. Le poète la traite comme une divinité adorable et adorée, comme une femme sympathique, fériquement belle, aimée et aimant d'un amour immatériel. Souvent elle est une femme-mystère, sans nom, sans attributs physiques. Elle est un rêve qui disparaît dès que le rêveur se réveille, tout comme les ténèbres fuient le soleil levant. Dans de tels poèmes on comprend sans

difficulté qu'il s'agit simplement de l'imagination du poète.

Parfois, le poète met à côté de la femme imaginaire et idéale le portrait de la femme réelle, "impure" et imparfaite, Ainsi le poète qui se veut repentant cherche une femme pure,chaste, pour guérir les regrets que lui causent d'autres femmes. La juxtaposition de la femme idéale et de la femme corruptrice sert à nous avertir que les deux sont liées si étroitement qu'elles ne peuvent exister l'une sans l'autre.

Mais dans de nombreux poèmes le poète représente cette dualité de la femme dans un seul personnage; et la femme idéale montre des aspects moins désirables. Par exemple, la femme-déesse se lève trop au-dessus du poète qui reste humain et temporel, même quand cette femme lui inspire "le goût de l'éternel." La belle femme aimée excite les désirs de son amant qui veut la posséder, mais elle s'envole dès qu'il veut exprimer ce désir. Même le réconfort que donne la femme consolatrice ne dure que très peu de temps, si bien qu'elle ne fait que tantaliser son bénéficier. Ses bienfaits sont parfois aussi temporaires et illusoires que les souvenirs et les rêves du passé perdu qu'elle inspire. Quant à la femme-mystère, sans nom, sans attributs, si belle qu'elle soit, elle est incompréhensible et insaisissable, donc une source d'inquiétude. Ces femmes entraînent le regret, l'insatisfaction chez leurs admirateurs. Elles en font des "âmes inassouvies."

Toutefois, dans les poèmes que nous venons d'étudier, les poètes ont accentué le côté idéal de la femme : sa beauté, sa bonté et sa divinité plutôt que la souffrance et la déception que cause la vision de l'idéal irréalisable. Nous verrons dans le chapitre III

d'autres poèmes où la femme est décrite comme étant d'une nature double, où le côté brillant et le côté sombre de la femme sont également mis en valeur.

III. LA FEMME-CHIMERE.

Dans la mythologie grecque on appelait "khimaira" un monstre féminin à tête de lion, ventre de chèvre et queue de dragon. D'après les Grecs, ce monstre aurait existé en réalité et aurait terrorisé le pays de Lycia pendant bien des années avant d'être tué par le héros grec Bellérophon. Empruntant ce mot à la mythologie, on l'applique dans sa forme moderne--chimère--à toute créature multiforme dont les parties constituantes sont désordonnées ou mal assorties. C'est à une telle créature féminine que nous empruntons notre première conception de la femme-chimère : personnage monstrueux, ambiguë , complexe, qui est en même temps "horrible et beau," "auguste et terrible"; par son ambiguité elle suscite chez ses amants des sentiments aussi diamétralement opposés que la fascination et l'horreur, l'amour et la haine, l'espoir et le désespoir.

A part ce "khimaira" auquel ils ont attribué une signification historique, les Grecs ont conçu d'autres "chimères" qui auraient été aussi fabuleux et effrayants que le premier mais qui n'existaient que dans l'imagination de chaque individu. Dans ce sens et par extension ce mot est devenu synonyme de rêve, de mirage et d'illusion. Appliqué à la femme-chimère, ce mot lui donne une dimension : elle devient pour nous l'incarnation de l'illusoire, de l'insaisissable. Il s'agira donc dans ce chapitre des poèmes qui traitent principalement de la femme comme créature ambiguë et complexe, et de sa nature éphémère. Cette femme exprime dans sa personne et dans ses attitudes l'opposition de l'idéal et du réel; parfois ange, elle promet le

bonheur et le bien-être, parfois démon elle apporte le tourment, la souffrance. Elle est décevante, inconstante, et bien semblable à la "vaine apparence" décrite dans ces vers par Henri Cazalis :

L'océan de l'immensité
Agite et soulève ses vagues.
Le soleil brille, et sa clarté
Y fait luire des formes vagues.

Et sans cesse, à l'appel du vent,
Des flots montent à la surface;
Puis soudain ce qui fut vivant
S'éteint, s'évanouit, s'efface. (II, 184)

Notre comparaison de la femme-chimère à l'océan composé de formes toujours changeantes, d'une grande beauté qui cache cependant des menaces et dont les belles formes disparaissent au fond devant nos yeux, suggère d'autres formes de la femme mythologique, qu'on associe particulièrement à l'eau et qu'on appelle la sirène et la nymphe. Par leur nature hybride (animale-humane-divine) et par leur habitude d'échapper à l'homme en disparaissant au fond de l'eau, la sirène et la nymphe s'apparentent à la femme-chimère aux yeux des poètes.

Leconte de Lisle, "maître incontesté" du Parnasse, emprunte fidèlement à la mythologie grecque l'image de la femme qu'il nous offre dans Ekhinda (I, 27). La femme de ce poème, Ekhinda, est la fille de Kallirhoé et de Khrysaor, mère d'un autre monstre--Kerbéros aux cinquante mâchoires. Ekhinda habite dans "une caverne sombre avec un seuil fleuri"--une demeure qui lui était réservée par la déesse "Gaia . . . cette source des choses." Nous retrouvons dans la personnalité de la nymphe Ekhinda la dualité que nous constatons déjà dans son habitation. La caverne a l'intérieur "sombre" mais le seuil éclairé,



"effleuri." De sa part, Ekhinda,

> . . . moitie nymphe aux yeux illuminés
> Moitié reptile énorme écaillé sous le ventre,

est "sombre," écaillée au ventre; mais ses lèvres, qui sont pour ainsi dire le seuil de son corps, sont "roses." Consciente de son charme superficiel et de sa laideur foncière, elle fait voir ses beaux yeux et ses lèvres roses en montant sur le seuil de son antre, et fait entendre sa "voix douce" tout en dérobant avec diligence "sa croupe aux mille taches."

Habile créature, elle évite la lumière du jour--"la flamme auguste"--et ne sort que la nuit. C'est alors qu'elle chante, remplissant la nuit d'harmonies, invitant les hommes dans ses bras en leur promettant ciel et terre :

> --Moi, l'illustre Ekhinda, fille de Khrysaor,
> Jeune et vierge, je vous convoie, ô jeunes hommes!
> Car ma joue a l'éclat poupré des belles pommes
> Et dans mes noirs cheveux nagent des lueurs d'or.
>
> Heureux celui qui [sic] j'aimerais, mais plus heureux
> celui qui m'aime!

Celui-ci ne connaîtra plus de souci, elle le rendra semblable au Kronide lui-même, le mettra à l'égal des Dieux, aux "cimes sereines / Où sont les Dieux, plus haut que la neige et les vents." Elle promet à quiconque l'aimera des "voluptés sans nombre" et "un baiser sans fin." A l'entendre chanter, même les lions rugissent de plaisir et

> Les hommes accouraient sous le fouet du désir;
> Tels que des meurtriers devant les Erinnyés;
> . . . .
> Ils lui criaient : Je t'aime et je veux être un dieu!
> Et tous l'enveloppaient de leurs chaudes haleines.

Point n'est besoin de dire que ses promesses sont vaines, que ses bras amoureux ne sont en vérité qu'un piège, que son baiser

éternel donne la mort. Le poète nous dit simplement :

Mais ceux qu'elle enchaînait de ses bras amoureux,
Nul n'en dira jamais la foule disparue.
Le monstre aux yeux charmants dévorait leur chair crue,
Et le temps polissait leurs os dans l'antre creux.

Physiquement et moralement, Ekhinda est un monstre, double de corps et de coeur. C'est l'exemple typique de la femme-chimère au sens de la femme double. Tout imprégné de mythologie grecque, ce poème est à l'esprit du poète d'une signification et d'une vérité éternelles. Ekhinda représente pour lui la femme en général, beauté qui fait rêver les hommes et qui promet l'amour et l'harmonie divine, mais en même temps un instrument de souffrance, de destruction et de déchéance humaines. La dernière strophe du poème contient la morale pessimiste du poète :

Les siècles n'ont changé, ni la folie humaine
Ni l'antique Ekhinda, ce reptile à l'oeil noir;
Et malgré tant de pleurs et tant de désespoirs,
Sa proie est éternelle, et l'amour la lui mène.

Dans son poème Hélène (I, 257), Auguste Villiers de L'Isle-Adam fait parler une femme-ombre avec qui il vient de valser dans un bal. Il est évident que le poète ne peint ici qu'une femme imaginaire, mais ce qui nous frappe, c'est la dualité de cette femme morte-vivante, aux yeux funèbres mais charmants, au coeur glacial qui pourtant échauffe le poète. Celui-ci prononce ainsi son jugement sur Hélène :

J'admirais cette femme aux paupières baissées :
Sphynx cruel, mauvais rêve, ancien désespoir.
. . . .
C'est la femme qu'on aime à cause de la Nuit
Et ceux qui l'ont connue en parlent à voix basse.

Cette femme tout à l'heure heureuse, gaie et dansante

au bal se livre soudain à la honte, au remords; elle se remémore ses amours passés, son impassibilité d'autrefois :

--Autrefois, autrefois quand je faisais partie
Des vivants, leurs amours sous les pâles flambeaux
Des nuits -- . . . .
Se lamentaient, houleux, devant mon apathie!

Et dans un geste de profond regret, se fondant en larmes, elle se confesse ainsi : "Oui je suis insensible et faite de silence." Au reproche du poète-amant qui met en contraste sa gaieté à la danse et la tristesse qui la gagne si tôt après, elle répond par une question qui confirme ce qu'elle semble nier :

--"Selon vous, je ressemble aux pays boréals:
J'ai six mois de clartés et six mois de ténèbres?

Non, monsieur, mes regards sont à jamais tournés
Vers l'ombre, et mon orgueil empêche d'y rien lire:
Je fais semblant de vivre, et, sous mon clair sourire
Je suis pareille à ces tombeaux abandonnés."

Le poète nous présente cette femme comme morte et vivante, comme un fantôme en chair. Cette "femme qu'on aime à cause de la Nuit" semble être l'amour défunt, ramené à la vie par le rêve et la mémoire du poète, le souvenir vivant de la femme aimée, insensible et impassible. C'est la femme qui, en réalité, n'est que matière et que les rêves d'amour du poète ont habillée de chaleur, de lumière et de spiritualité. Comme le tombeau et la mort, elle est faite de silence et de vide, car elle n'est que matière. Aux yeux du poète, à cause de sa nature composée de réalité cruelle et de doux rêves qu'elle inspire, cette femme est double et monstrueuse comme un sphynx. Monument d'un amour stérile et mort, mais faisant semblant de vivre dans les rêves et dans les souvenirs du poète, elle admet qu'elle n'est

qu'une fausse et vaine apparence. Tous les aspects de la femme-chimère se réunissent dans cette femme-sphynx.

Dans son poème La Gloire du Souvenir (II, 171), Armand Silvestre invoque une femme, objet d'un amour défunt rendu vivant par le souvenir, "une étoile envolée." Il est attaché à cette femme d'un amour pur, presque divin, mais surtout stoïque. Le grand intérêt de ce poème réside dans son spiritualisme fondé sur le stoïcisme du poète-amant. Il trouve plaisir aux douleurs que lui cause cette femme-vision figée dans son coeur :

> L'impérissable orgueil de mon coeur vient de celle
> Qui daigna sur mon coeur poser son pied divin
> Très-fort et très longtemps, afin qu'il se souvînt:
> --Depuis, je n'ai connu la douleur que par elle.

L'orgueil qu'il trouve à sa souffrance s'explique par le fait qu'il la considère comme la porte étroite qu'on doit franchir avant de comprendre et d'apprécier profondément la femme aimée. S'indigner de la douleur qu'inflige une femme adorée, c'est ne pas la bien apprécier :

> Je dirai ta beauté perdue à ceux qu'offense
> La superbe de ma douleur.

Le poète révèle le caractère chimérique de cette femme, objet de son amour et source de sa souffrance, en faisant ressortir l'antithèse de ses diverses qualités :

> Ton front marmoréen, éternelle pâleur!
> Ton sourire, éternelle enfance!
> . . . .
> La fête de ton corps lilial & le deuil
> De ta sombre et lourde crinière.

Bien qu'il n'emploie pas le mot "sphynx," sa description suggère ce monstre : la pâleur d'un front marmoréen ne s'accorde guère avec la vivacité d'un sourire d'enfant; la gaieté et pureté d'un teint "lilial"

est en opposition directe avec "le deuil" d'une crinière sombre et lourde. Il y a la même contradiction dans les effets qu'elle produit chez le poète-amant car quand il affirme que la lèvre de cette femme peut donner "une mort sans fin," cette mort lui est "plus douce que la vie." Et dans le dernier vers le poète soulève encore la question de la double nature de cette femme en la qualifiant d'"auguste et horrible."

En face de cette ambiguité dans la femme aimée, le poète témoigne d'un calme extraordinaire, ce qui donne à ce poème plus d'envergure qu'on ne trouve dans plusieurs autres du Parnasse Contemporain. Ce calme, cette acceptation stoïque de la femme, dérive chez le poète de sa croyance (ou son espoir) qu'elle est "l'âme errante des Cieux" qui, comme le Saint-Esprit, possède et anime certains êtres humains :

> J'avais senti passer l'âme errante des Cieux,
> Portant, comme un parfum, jusqu'à tes pieds de neige,
> L'immense amour qui fait l'azur silencieux,
>
> Qui fait la Mer pensive & tristes les Etoiles.

Le poète paraît associer la femme et l'amour très étroitement à l'amour et à l'esprit divin. Malgré cela et peut-être à cause de cela, il ne peut pas s'empêcher de mettre en lumière la dualité de la femme. A cause de cette vision spirituelle de la femme, s'il reconnaît qu'elle est complexe et chimérique, il ne la considère pas détestable à la manière d'Ekhinda. Il a sublimé l'énigme de sa dualité et de son amour en le voyant comme un simple aspect du mystère et de l'amour universels. Le poète ne prend pas la fuite comme fait André Theuriet en la présence de son Sphynx.

Ce dernier poète peint la femme double par excellence dans son poème <u>Sphynx</u> (II, 244). A chacun des traits principaux de cette femme s'attache un trait opposé. A la bouche elle a des "coins rieurs," mais aux yeux elle a "de mélancoliques lueurs"; sa beauté est "faite de grâce et de fierté." Dans ses attitudes envers les autres elle manifeste les mêmes inconstances, la même dualité :

> Tantôt douce comme une fleur,
> Tantôt inflexible et hautaine
> Elle a des tendresses de soeur
> Et des arrogances de reine.

Bref, elle est

> Sphynx adorable, esprit amer
> Fascinant comme la mer.

L'ambiguïté l'atteint même dans ses humeurs :

> A la fois provocante et chaste,
> Câline et froide tour à tour
> Par un mystérieux contraste
> Elle désire et craint l'amour.

De sa part, le poète-amant, victime du "sourire capricieux" de la femme, attiré par sa "blancheur de vierge" et troublé par "le chant de sa voix," ressent le double mouvement d'attraction et de répulsion. Il est en proie à l'aveuglement humain que, faute de meilleure expression, on appelle fatalité :

> J'ai beau la fuir . . . . . .
> Et je cherche sans cesse à lire
> Dans son coeur mobile & voilé
> L'énigme obscure, impénétrable
> Qui me captive & qui m'accable.

Aucun poète parnassien n'a exprimé avec plus de déception et presque de haine la double nature de la femme qu'Auguste Lacaussade dans son poème <u>Ultima Verba</u> (III, 210). Il est à noter que ce poème

est une réflexion triste et pessimiste sur la vie terrestre en général et sur la vie conjugale en particulier; et que la haine du poète se dirige contre l'homme aussi bien que contre la femme, contre le "Maître" aussi bien que contre le sort qu'il impose.

Il n'en est pas moins vrai que son jugement de la femme est bien significatif et apporte quelque chose de précis à l'image de de la femme-chimère :

> La femme c'est cette ombre à nos pas attachée:
> Courez vers elle, elle vous fuit;
> Fuyez-là, vous voyez la vipère alléchée
> Derrière vous qui vous poursuit.
> . . . .
> La femme change; l'onde est moins changeante qu'elle.

La femme-sphynx-ombre-serpent, la femme double, monstrueuse ou "chimère," domine les poèmes que nous venons d'étudier. Dans plusieurs autres qui trouvent leur place dans ce chapitre, l'emphase tombe non pas sur la double nature de la femme mais sur son insaisissabilité, son caractère éphémère, féerique, illusoire, comme dans ce poème de Lacaussade. Dans ces poèmes, la femme peut paraître uniforme, constante dans sa personne et dans ses attitudes mais le poète-amant ne parvient jamais à la saisir, à la comprendre, à la posséder. Elle lui est aussi présente, proche et intangible que l'air qu'il respire. Pour se faire inaccessible, même quand elle est assise à côté de son amant, elle détourne parfois ses yeux et regarde ailleurs, parfois elle le quitte et disparaît comme un fantôme.

Telle est la femme décrite par Armand Silvestre dans le poème Nouveaux Sonnets Païens (II, 175). Il importe de préciser que

ce poème se compose de six sonnets qui constituent un tout mais qu'on peut étudier séparément. Le premier sonnet est consacré à la beauté physique de la femme, louée profusément par le poète. Elle a la blancheur d'un cygne; sa splendeur est "altière," et elle est d'une nudité "chaste." Le Ciel immortalise cette femme en l'enfermant "en la Beauté." C'est, en un mot, une femme-Beauté que le poète nous présente dans le premier sonnet.

Il s'agit ensuite, au deuxième sonnet, des sentiments excités chez le poète par la présence imaginée de cette femme. Dans un langage religieusement ironique le poète révèle l'impassibilité et la cruauté de cette belle. Il ose rapprocher ses lèvres de celles de la femme, mais les feux qu'exhalent celles-ci sont "sacrés." Il serait donc sacrilège de les toucher. Ces lèvres de la belle sont comme un "vase religieux / Où le sang de nos coeurs, comme un rubis, s'incruste." L'image du vase religieux, récipient du sang de la victime immolée, appliquée à la femme n'est pas tout à fait un compliment. Cette image rappelle la femme-"buveur du sang du monde" dont parle Baudelaire. En face de cette image de la femme-Beauté, le poète reconnaît la futilité de son amour et renonce à tout effort pour se faire aimer d'elle :

> Je ne tenterai plus l'inutile tourment
> De ton amour, ô femme. . . . .

et se contente d'adorer la femme, de se prosterner "très humblement" à ses pieds.

Mais, au troisième sonnet, un fort sentiment de dégoût et de révolte le saisit. Il rend refus pour refus :

Je fuis les bras dont tu m'étreins,
Et la bouche dont tu me baises.

Il réclame à la femme la haine et les tourments qu'elle prolifère :

Tourne vers moi tes yeux ardents:
Ouvre ta lèvre, - à moi tes dents!
-- Plus de baisers, mais des morsures.

Continuant sa révolte dans le quatrième sonnet, il qualifie d'"amères" les voluptés qu'il aurait pu connaître auprès de celle "pour qui je meurs." Elle représente pour lui la "cruelle maîtresse," le "coeur à peine vivant."

Dans les deux derniers sonnets le poète cristallise sa révolte contre la "sérénité cruelle de statue" de cette femme qui "n'est qu'un leurre où sans fin s'épuise mon souci," contre son sommeil menteur qui permet au poète de soupçonner que la cruelle songe à un autre--à "un hôte adultère." Il veut mourir pour punir son amie, pour pouvoir troubler les rêves de la femme; il veut en mourant devenir argile et débris pour étouffer à son aise et à son tour celle qui la tue.

La beauté physique et les charmes extérieurs de cette femme cache sa laideur foncière. Chez son amant elle excite les désirs mais elle ne donne que la déception et la souffrance. Elle est tour à tour l'objet de son adoration et de sa malédiction. Elle est la belle idole, lui sa victime. Elle est une femme-chimère, un monstre dont la cruauté est aussi réelle que sa promesse de beauté et d'amour parfaits sont illusoires.

Dans un poème très peu poétique, Lento (II, 309), Charles Cros nous confie les secrets d'un amour douloureux pour une femme



double et éphémère qui vit encore dans le souvenir du poète. Presque un tiers du poème sert d'introduction à l'histoire qu'il raconte. On comprend dans cette partie du poème qu'il s'agira ensuite de la confession publique d'une âme blessée qui cherche un remède dans la publication de ses vers :

> Je veux ensevelir au linceul de la rime
> Ce souvenir, malaise immense qui m'opprime.
> Quand j'aurai fait ces vers, quand tous les auront lus,
> Mon mal vulgarisé ne me poursuivra plus.

Il avait donné son coeur à quelque femme, mettant en elle tous ses "chers espoirs du lendemain." Et les premiers instants de cette union semblent justifier sa confiance en cette femme : elle paraît à première vue jeune et innocente comme une enfant. Pourtant, il ne tarde pas de comprendre que loin d'être enfant elle est déjà femme en tous les sens du mot. Sa déception est sans remède quand

> . . . un matin, j'ai vu que ma chère amoureuse
> Cachait un grand désastre en sa poitrine creuse.
>
> J'ai vu que sa jeunesse était un faux dehors,
> Que l'âme était usée & les doux rêves morts.

Se sentant comme "un possesseur avide / Qui trouve en s'éveillant, sa maison nue et vide," l'amant fuit l'"âpre dévastatrice" et cherche consolation en visitant les endroits qu'ils ont fréquentés ensemble. Pourtant, ses efforts pour oublier la trompeuse n'aboutissent à rien et il rebrousse chemin dans le but de retourner à elle et de l'accepter telle qu'elle est. A ce moment il trouve qu'elle n'est plus nulle part. Elle a disparu :

> J'ai donc voulu, sentant s'effondrer ma raison,
> La revoir, sans souci de sa défloraison.
>
> Mais je n'ai plus trouvé personne dans sa forme.

La femme de ce poème est doublement chimérique aux yeux du poète. Elle est double dans sa personne, étant en apparence innocente et vierge, mais en réalité impure et souillée, étant à la fois une source d'amour et de dégoût. En plus elle s'évanouit, disparaît comme une fumée au moment où son amant est prêt à accepter la réalité de sa laideur et de son impureté.

La double nature de la femme que révèlent A. Theuriet, Charles Cros et autres, Théodore de Banville la reprend dans un poème très court et à ton léger, La Lune (III, 28). En décrivant la lune, le poète parle de la femme qu'il juge capricieuse, inconstante :

> Avec ses caprices, la lune
> Est comme une frivole amante;
> Elle sourit et se lamente,
> Et vous fuit ou vous importune.
>
> Elle est absurde, elle est charmante.

Sa conclusion, pareille à celle d'Armand Silvestre, est qu'"il faut [1] l'adorer sans rancune." Ce n'est que par son caractère changeant et contradictoire que cette image de la femme fait partie de l'image de la femme chimère.

Le caractère capricieux de la femme est illustré plus amplement par Raoul Gineste dans son poème Vers (Extraits d'un poème d'amour) (III, 148), où il narre l'histoire d'une amante devenue soudainement insensible aux approches de son amant. Assise à côté de lui, elle semble "poursuivre au loin quelque chimère étrange." Elle contemple la lune. En répudiant le regard enamouré de celui qui languit auprès d'elle, elle agit étrangement et capricieusement. Elle n'avait pas l'habitude de la négliger ainsi et peu de temps avant elle avait

mis "une robe de soie" dans le but exprès de plaire à ce même amant à qui elle est maintenant si insensible. Le poète-amant comprend "le refus à peine murmuré" et nous informe d'une voix qui exprime son calme et sa résignation, mais surtout sa déception que "ce soir-là nous avions regardé trop d'étoiles." C'est une femme-chimère, à la fois attrayante et indifférente, qui se délecte elle-même dans ses chimères, dans ses rêves abstraits, et qui oublie les réalités qui l'entourent--même son amant le plus cher. L'idée de l'inhumanité de la femme-chimère n'est qu'effleurée dans ce poème.

Tandis que Théodore de Banville compare la femme à la lune pour souligner sa nature changeante et contradictoire, Raoul Gineste nous présente une belle envoûtée par sa contemplation de la lune pour nous parler du côté insensible, indifférent et surtout capricieux de la femme. C'est la femme qui veut la lune, la femme dont la beauté et l'amour sont inhumains, que nous représente Armand Silvestre dans le poème Le Voeu (III, 379). Elle explique son voeu irréalisable en disant voir dans cet astre céleste le reflet de ses propres qualités : la pureté et l'ardeur froide :

> Ami, l'étoile que tu vois
> Là-haut, c'est ma première larme.
>
> Toute femme, avec ce trésor,
> Laisse choir la fleur de son âme.
> Sa pureté luit dans cet or.
> Son coeur brûle dans cette flamme!

Dans la comparaison, la femme et la lune se confondent. Et, assise à côté de son amant, cette femme est aussi loin de lui que l'étoile "la plus lointaine du ciel clair."

L'amant prêt à tout faire, à tout braver pour plaire à sa

belle, ne peut pourtant lui procurer la lune. Sa tentative de satisfaire aux voeux de sa bien-aimée et par là, de la posséder, se montre toujours vaine, futile. Le poète touche ici à l'impossibilité de plaire à la femme, de la posséder vraiment. Car l'image de la femme-lune évoque non seulement les aspects attrayants et humains de la femme--pureté, tendresse et gaieté--mais aussi ses aspects déplaisants et inhumains--la froideur, la distance, l'implacabilité. Etant aussi insaisissable, elle peut se qualifier de femme-chimère.

Nous avons vu à plusieurs reprises qu'un aspect indicatif de la femme-chimère, c'est la distraction, le regard tourné ailleurs, détourné de celui qui cherche à l'attirer, ce qui indique sa tendance vers l'indifférence, l'abstraction et l'inhumanité. Dans les derniers poèmes étudiés, c'est vers le ciel bleu, vers les étoiles et vers la lune que la femme se tourne, en oubliant le soupirant accroupi à ses genoux. Léon Dierx dans Les Yeux de Nyssia (I, 92) nous présente un couple assis seuls dans un bois, au bord d'un lac. L'amant s'adresse à l'amie qui, ne l'écoutant pas, s'adresse à son tour au lac. Ils parlent tous les deux mais chacun poursuit son monologue auquel l'autre ne participe pas. Le galant regarde les yeux de Nyssia où il voit reflétés son amour et ses rêves, toutes ses pensées et toutes ses peines :

> Rien qu'à les voir, mon sang se tarit dans mes veines.
> Souriant sous la nacre, au fond de tes yeux froids
> Ils vivent, je le crois.

De sa part, Nyssia trouve dans les eaux du lac la "tranquillité du ciel," elle y voit le reflet des roseaux, des plantes et des fleurs du bord du lac revêtus de "fééeriques couleurs." Elle contemple dans le lac les images des nymphes du bois, mortes et déjà

[illegible]

[illegible]

> [illegible]

[illegible]

entérrées, mais qu'elle croit toujours vivantes et "s'éternisant sous l'eau dans sa blancheur de lait." A la fin du poème on est porté à croire que Nyssia est elle-même une nymphe, une sirène, car elle plonge dans les eaux du lac pour rejoindre ses soeurs. En plongeant, elle emporte comme dernière proie le coeur de son amant. La seule fois que celui-ci réussit à se faire entendre de sa belle, le dialogue révèle l'impassibilité de l'une et la perplexité de l'autre :

-"Nyssia, que me fait ce lac mystérieux
Dont tu parles? Vers moi tourne enfin tes prunelles!
Je sens que tout mon être absorbé passe en elles,
Et que mon âme entière a plongé sous les cieux,
Nyssia, de tes yeux."

Et Nyssia sourit: "Vis ou meurs, que m'importe!
Dit elle; maintenant que tressaille à son tour
Dans mes yeux l'immortel reflet de ton amour.
Oui, c'est vraiment ton âme, au fond de cette eau morte,
Ton âme, que j'emporte!"

Ce disant, elle se lance dans le lac, sans arrière-pensée, sans attendrissement aucun, heureuse de la peine qu'elle inflige au coeur amoureux du jeune homme :

Et l'eau se referma sur elle; un souffle erra
Longtemps au bord du lac, le souffle de son rire.

On remarque dans ce poème une comparaison indirecte entre les yeux de Nyssia et les eaux du lac : ils sont tous les deux mystérieux; ils reflètent tous les deux des images conformes aux désirs de celui qui les regarde, un peu comme un miroir qu'on ne pénètre pas du regard mais où on voit sa propre image. Enfin ils sont tous les deux meurtriers. Paradoxalement, le lac dessèche les plantes et les fleurs sur ses bords et celles-ci ne vivent plus que figurativement dans les eaux où elles sont reflétées. De même, les yeux de Nyssia tarissent

le coeur de son amant et le laissent dans l'aridité spirituelle. A la fin du poème, le parallèle établi entre le lac et Nyssia devient l'union physique des deux.

L'association étroite de la femme avec la mer caractérise le poème d'André Lemoyne intitulé Fleurs du Chemin (I, 106). En poursuivant l'analogie, il attribue à la femme toutes les caractéristiques de la mer : la couleur, la profondeur, le mystère, l'oubli.

J'obéis aux vouloirs d'une fille aux yeux pers.
En regardant ses yeux je pense aux mers profondes
Dont l'âbime inconnu désespère les sondes.
Si je veux lire au fond de ses yeux, je m'y perds.

Mais le mystère dont cette fille s'entoure ne décourage pas le poète qui l'aime, ou, disons plutôt qu'il ne s'en gêne plus. Ayant été auparavant "curieux de la Cause, inquiet du Pourquoi" et aboutissant toujours à des "sèches théories," il change maintenant de procédé et accepte la femme avec ses caprices. Il est prêt à la voir "frivole ou sérieuse," à se considérer comme un hôte de passage qui séjourne chez sa maîtresse. Peu importe s'il devra repartir le lendemain ou si elle l'oubliera bientôt :

On m'a dit que j'aime une grande oublieuse . . .
Qu'importe, si ma vie est un rêve enchanté?

Je sais que plus d'un coeur est un palimpseste
Où le texte latin, croisant les mots hébreux,
N'offre aux plus érudits qu'un sens fort ténébreux . . .

Dans cette conclusion marquée de sa résignation heureuse, le poète se prononce non seulement sur le coeur de la fille "aux yeux pers," non seulement sur le sexe féminin, mais vaguement sur le genre humain en général--"plus d'un coeur est comme un palimpseste." Dans ce sens, comme dans le cas de la femme-sphynx, cette femme est énigmatique et

l'amour d'elle pose l'énigme de la vie elle-même. Incapable de pénétrer ce mystère et de savoir la vérité, le poète accepte la vie comme un rêve.

La Jeune Femme (I, 135) d'Antoni Deschamps nous présente une femme dont la vie coupée court par les forces de la Nature ressemble à un rêve. Elle est belle et gaie, se presse pour ne pas manquer un rendezvous pour lequel elle est bien parée :

Par un sentier longeant la mer et les collines
Parfumé d'aloès et de senteurs divines,
Elle allait, et jamais la lumière des cieux
Ne vit rien d'aussi pur et d'aussi glorieux.

Elle témoigne d'un courage remarquable devant les menaces de la Nature: "la tempête s'élève," "la mer rugit et monte," "l'ouragan parle en maître et barre le chemin"; même les petits oiseaux qui chantaient tout à l'heure à son passage se taisent soudainement. Mais elle, "la brave jeune femme . . . / Intrépide . . . avance en son âpre carrière . . . ." C'est alors que, de nouveau,

. . . le tonnère éclate, et la nature entière,
Autour d'elle évoquant les ombres du trépas,
Semble se conjurer pour arrêter ses pas.

Elle poursuit toujours sa route.

Quand le calme revient, et le soleil réapparaît, et les oiseaux reprennent leur chant, "elle . . . était de pierre."

Cette femme belle, encore jeune, à la "tendre poitrine," trouve la mort entre sa demeure et son rendezvous, au moment et à l'endroit où elle s'y attend le moins. La vie de cette femme s'est envolée, elle a disparu comme la fumée. Par la disparition de sa beauté et la brièveté de sa vie, par les promesses non tenues de sa

courte vie, elle est une femme-chimère, chimérique non seulement aux yeux de son amant, mais chimérique aussi pour elle-même. Mais la portée de ce poème dépasse cette femme individuelle. Le poète voit en elle le reflet de la vie humaine :

> Comme ils sont beaux et courts, au terrestre séjour,
> Les moments du jeune âge et du premier amour!

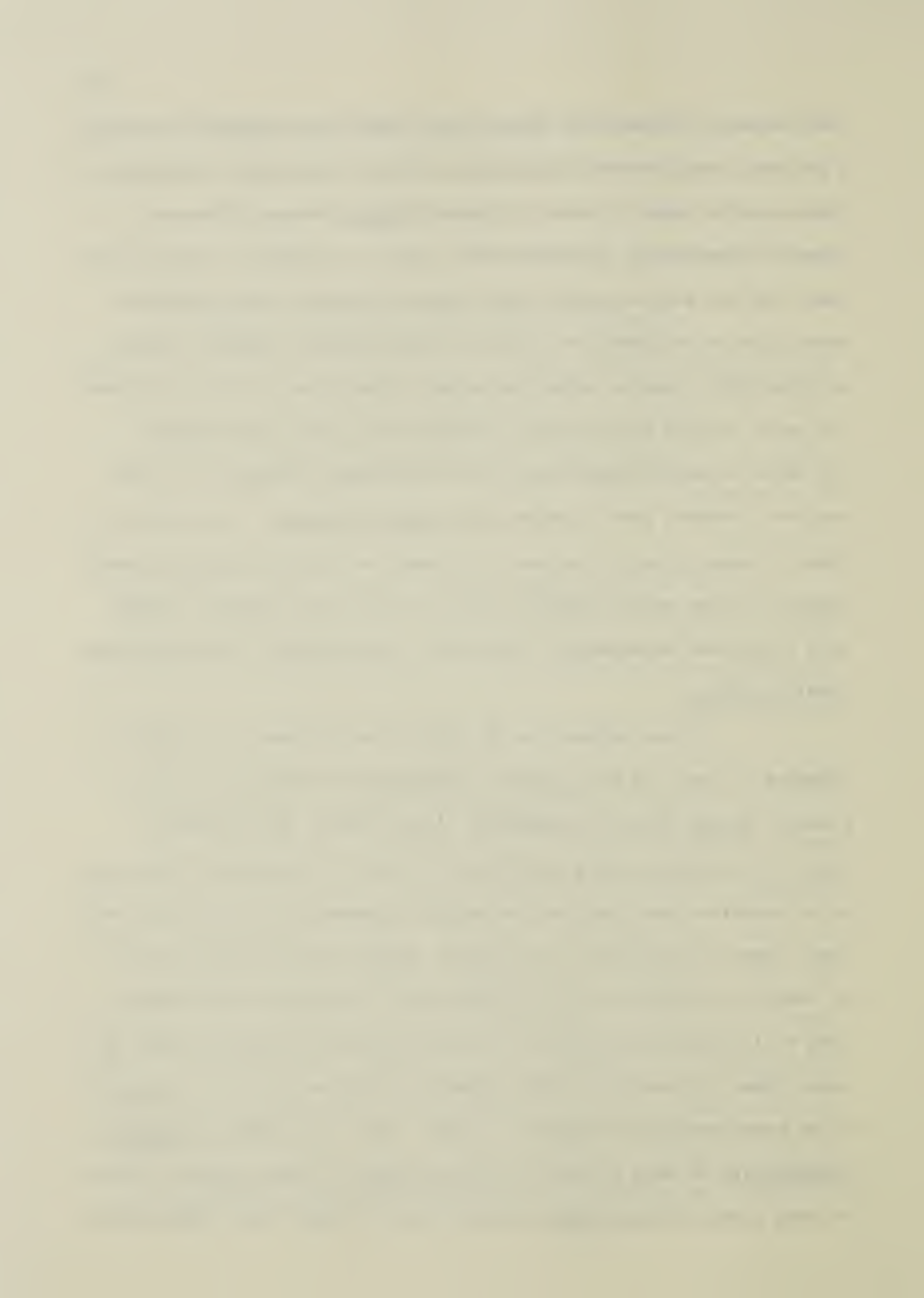
A cause de cette généralisation, on peut considérer que c'est encore un cas où l'image de la femme-chimère pose l'énigme de la vie, de l'amour et de la mort, mais cette fois-ci en excluant le point de vue du poète-amant.

Nous avons relevé dans ce chapitre les deux caractéristiques principales de la femme-chimère : sa double nature ou nature changeante et contradictoire et son caractère éphémère ou illusoire: Ekhinda est physiquement biforme, double de caractère; ses lèvres sont roses et sa voix douce, attrayante, mais sa bouche est sanglante, destructrice. La dualité d'Hélène de Villiers de L'Isle-Adam s'exprime dans l'alternation chez elle de la froideur et de la chaleur. Le changement d'humeur qui se produit en elle est si complet qu'elle-même le compare au changement de climat dans les pays boréals. Il en est de même avec le sphynx d'André Theuriet, d'humeur double--"câline et froide tour à tour"-- inconstante dans ses attitudes envers les autres, ayant parfois des tendresses de soeur, parfois des arrogances de reine. Ce que les poètes relèvent principalement dans l'image de ces femmes, c'est leur caractère double.

Dans l'image de certaines autres femmes-chimères c'est

leur caractère éphémère qui domine. Les poètes les comparent à la mer, à la lune. Chez Théodore de Banville elle est capricieuse, lointaine, insaisissable comme la lune; la femme du Voeu d'Armand Silvestre demande l'impossible, l'irréalisable; elle se considère la soeur de la lune. Par ses désirs irréels elle creuse un gouffre infranchissable entre elle et son amant, elle lui est inaccessible à jamais. Nyssia de Léon Dierx, nymphe, enfant de la mer, plonge dans le lac en laissant son amant seul au bord du lac, les mains vides. Ses yeux possèdent les mêmes caractéristiques que la mer--profondeur, mystère. La femme que nous présente André Lemoyne dans Fleurs du Chemin est semblable à Nyssia. Comme la mer et la lune ces femmes ne sont pas essentiellement doubles (la mer reste toujours la mer, la lune est toujours la même) mais elles sont changeantes, instables, insaisissables, on dirait même indéfinissables.

Il est évident que la dualité de la femme et sa nature éphémère ne sont pas des qualités complètement différentes et distinctes; plutôt elles se complètent l'une l'autre. Car la double nature de la femme implique aux yeux de celui qui essaie de l'aimer ou de la connaître une division, un conflit fondamental à l'intérieur de cette femme où une partie de sa nature semble annuler l'autre partie. Ce conflit la détruit en tant qu'individu, lui prive de son identité fixe et la rend non-existante. Cela veut dire que la double nature de cette femme (la dualité qu'elle inspire à celui qui veut la connaître) et sa non-durabilité reviennent au même. Dans les poèmes du Parnasse Contemporain où nous trouvons la femme-chimère, l'une renforce l'autre. Et nous avons vu dans Lento de Charles Cros l'image d'une femme en qui



se réunissent les deux aspects de la femme-chimère. Elle a la fausse apparence de la femme double, et le pouvoir mystérieux de disparaître, de s'évanouir comme un rêve au moment où son amant la cherche anxieusement. Elle est une femme-chimère à tous les égards.

A cause de cette fusion des deux qualités de la femme-chimère, qu'elle soit principalement double ou éphémère, elle produit le même effet sur celui qui essaye de l'aimer, de la posséder. C'est toujours la souffrance, la douleur, la déception et le désespoir qu'elle lui cause. Parfois, telle Ekhinda, elle est présentée comme un monstre vicieux, avide, insatiable, qui dévore l'amant et lui prend son sang. Parfois, elle est sphynx, impassible, insensible, silencieuse et indifférente comme la pierre, vide et froide comme le tombeau--telle Hélène d'Auguste Villiers de L'Isle-Adam. Parfois encore elle est chaste, d'une pureté absolue, mais insaisissable, impénétrable. Dans tous ces cas, elle fait flétrir l'âme du poète-amant, car essayer de connaître sa beauté absolue, de posséder son amour parfait, c'est se condamner à l'illusion et à l'insatisfaction, à l'amertume. Presque toujours, l'amant désabusé se résigne à l'inévitable tourment causé par la femme; sa résignation n'est jamais volontaire.

Rien n'entre dans l'image de la femme-chimère pour diminuer les peines qu'elle inflige à son amant. Même le souvenir qui, dans le cas de la femme imaginaire, est capable de ressusciter pour le poète-amant l'image d'un amour heureux d'autrefois, n'est pour le poète dans le cas de la femme-chimère qu'une source de tourment : le souvenir fait revenir l'illusion d'un amour impossible et d'une beauté inaccessible. La fonction néo-platonicienne de la mémoire change dans

le cas de la femme-chimère en une prise de conscience réaliste et cruelle de la banqueroute des rêves et des idéals. Car il y a très souvent dans l'image de cette femme-chimère une progression vers l'abstrait, vers le vide. Bien souvent à la fin d'un entretien avec la bien-aimée l'amant sent autour de lui que

> . . . ce qui fut vivant
> s'éteint, s'évanouit, s'efface.

La femme-chimère en disparaissant dans les eaux du lac, en s'evanouissant dans les airs comme une fumée, devient un rêve, une femme imaginée, imaginaire.

On n'est donc pas étonné de constater chez plusieurs poètes parnassiens que la femme-chimère représente pour eux l'énigme de la vie réelle. En juxtaposant l'idéal et le monstrueux chez la femme, le poète médite sur l'alternation du bonheur et du malheur dans la vie de l'homme; en représentant au lecteur la femme qui disparaît dans les airs ou qui plonge dans l'eau au moment où l'amant veut la posséder, en peignant la femme qui perd la vie dans la fleur de l'âge, il pleure non une femme quelconque, non-existante, mais les vicissitudes parfois inexplicables de la vie réelle. Aussi Auguste Lacaussade s'écrie-t-il après avoir blamé l'inconstance chez la femme :

> Et voilà donc la vie! un échange adultère
> De mensonge et de trahison!
> L'enfer à deux au lieu de l'Eden sur la terre!
> Au lieu de miel, l'âcre poison!

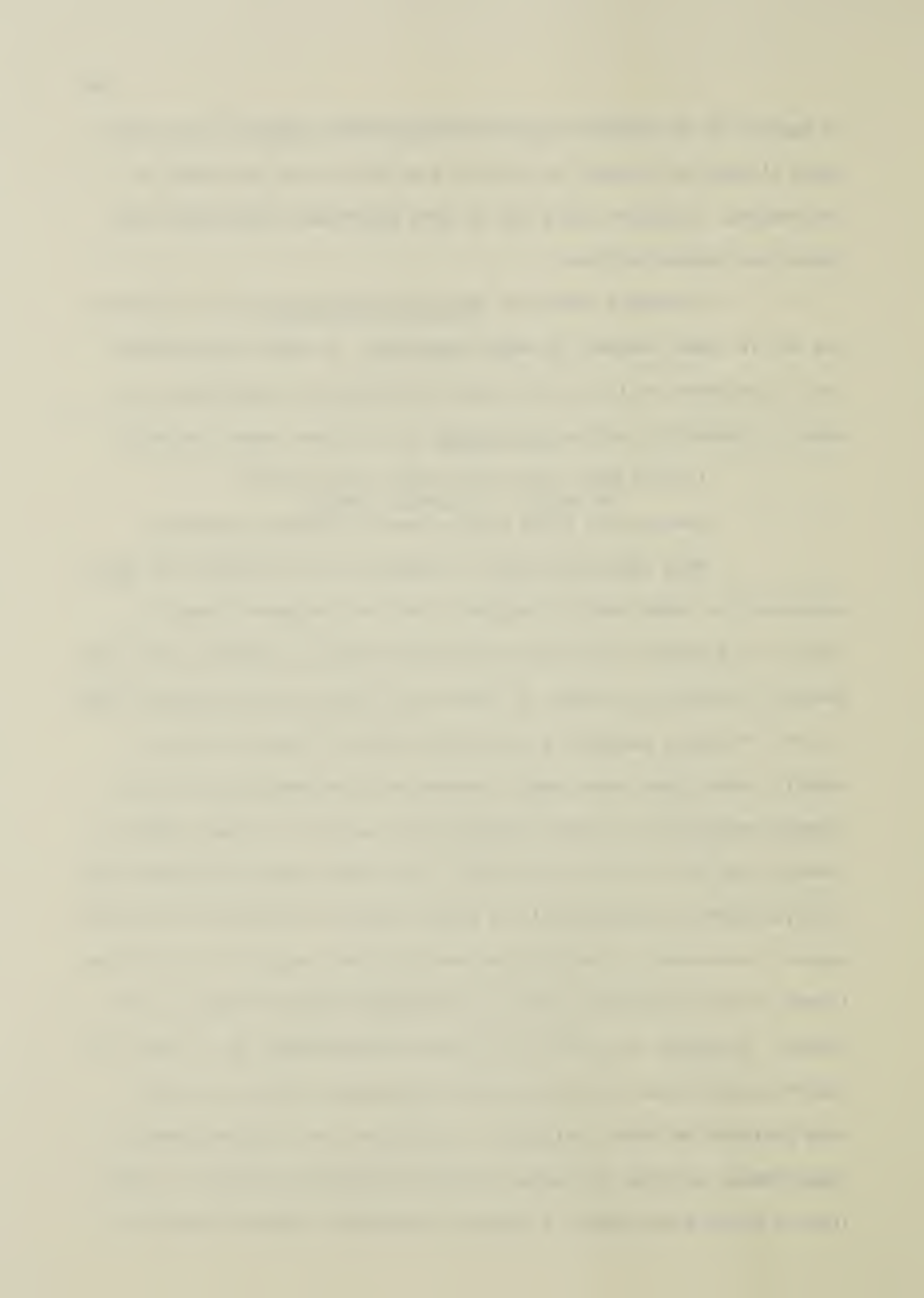
Et Antoni Deschamps, dans La Jeune Femme, lamente non le triste sort de la belle mais l'écoulement trop rapide des moments heureux du séjour terrestre, "les moments du jeune âge et du premier amour!" Pour mieux comprendre cette vision de la vie réelle provoquée par la femme-chimère

il importe de se rappeler que cette femme double comporte en sa personne l'idéal et le réel, ce qu'il y a de beau et de laid dans la vie humaine. Il paraît que c'est le côté monstrueux, déplaisant qui frappe nos poètes le plus.

Plusieurs poèmes du Parnasse Contemporain qui ne portent pas sur la femme révèlent la même inquiétude, la même préoccupation avec la brièveté de la vie sur terre et des plaisirs éphémères. Le poème de Théophile Gautier, A L. Sextus (I, 4), nous donne ces vers :

> La pâle Mort, d'un pied égal, heurte taudis
> Et palais. - O Sextus, songe
> Combien les longs espoirs sont à l'homme interdits.

Nous remarquons dans ce chapitre que ces poètes, en nous présentant la femme double, ambiguë, n'ont pas toujours réussi à établir un équilibre entre ses deux côtés opposés. Souvent ils ont fait pencher la balance en faveur de l'un ou de l'autre de ses aspects. Mais ils ont nettement tendance à mettre en lumière l'aspect le plus négatif. Ainsi nous avons André Lemoyne qui s'accommode bien de la "grande oublieuse" et Armand Silvestre qui accepte la femme comme sa "soeur" bien qu'il la dise "terrible." Par contre nous retrouvons chez d'autres poètes le portrait de la femme presque entièrement détestable. Auguste Lacaussade va jusqu'à exprimer une haine pour la race féminine (comme il fait d'ailleurs pour la vie humaine). André Theuriet aurait préféré s'opposer au destin et se passer complètement de la femme. Et, peut-être mieux que tout autre poète parnassien, Leconte de Lisle nous présente une femme haïssable. Son Ekhinda est volontairement et consciemment la ruine des hommes. Nous entrevoyons déjà dans ce chapitre--à travers ces poèmes d'Auguste Lacaussade, d'André Theuriet et



de Leconte de Lisle--l'image de la femme meurtrière que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

IV. LA FEMME MEURTRIERE.

Près de moi se tenait une femme si douce
Que moins doux est un nid fait de plume et de mousse
. . . .
Je sentais s'abîmer tous mes fiévreux desseins
Dans l'espoir de dormir au tombeau de ses seins
Eternellement, sans rien rêver ni rien croire.
Dans sa coupe d'ébène elle m'offrait à boire.
Et je ne savais plus, tant mon trouble était fort,
Si c'était ma maîtresse ou si c'était la Mort.

Ces vers d'un poème intitulé curieusement mais convenablement "?" d'Armand Renaud (I, 210) nous donnent un aperçu de la femme meurtrière et nous indique le ton général des poèmes qui vont suivre dans ce chapitre. Dans son ensemble, comme indique le titre, le poème d'Armand Renaud pose une question : qu'est-ce que la femme--une amante ou la Mort? Bien que le poète ne donne pas une réponse directe, il la suggère pourtant en rapprochant la femme et la mort. La grande beauté de la femme étant une constante dans la poésie parnassienne, on ne s'étonne pas que cette femme soit plus "douce" qu'un "nid fait de plume et de mousse." Ce qu'il y a de nouveau dans l'image de la femme ici, c'est l'associaltion très rapprochée de la femme et de la mort, de ses seins et du tombeau, des désirs ardents qu'elle inspire et l'espoir du néant. La femme de ce chapitre se distingue non seulement de la femme idéale, bienfaisante, mais aussi de la femme-chimère, car bien qu'elle incarne le bien et le mal, bien qu'en "maîtresse" elle excite l'amour mais donne la mort, les deux aspects contradictoires ne sont pas équilibrés dans l'image que le poète nous donne d'elle. C'est son aspect destructif, criminel, qui domine dans ces poèmes. Elle nous est présentée comme malveillante et maléfique. Cette impression nous est

confirmée dans de nombreux poèmes du recueil où les poètes font de la femme l'instrument de la mort, l'instigatrice du crime, le symbole de nuit.

Quelques poèmes accusent la femme de meurtre physique. Une Nuit de Printemps (II, 239) d'André Theuriet nous présente une femme qui hait la fécondité et qui commet l'infanticide. Elle accomplit ce crime dans le calme et le silence d'une nuit de mai--une nuit "tiède et clémente / Où tout fleuronne et fermente." Elle choisit "ce moment béni des mères" pour son crime.Et le poète souligne le symbolisme de ce moment précis. Il nous fait comprendre combien la nuit est propice à la germination, à la procréation dans la Nature. Il situe ce crime au premier printemps, au mois de mai qui "répand ses charmes féconds" sur Paris. L'ambiance générale de cette nuit de mai favorise la fécondité aussi bien de la Nature que de l'homme. Et c'est justement à ce moment que la jeune fille commet son crime d'infanticide. Déjà "mûre pour l'amour et la douleur," "bras nus, les cheveux au vent," elle passe "morne et désolée . . . / Près d'un grand mur de couvent"; elle s'en va, se collant contre le mur, vers la Seine. Elle s'arrête un moment, se tâte le ventre; elle y ressent un mouvement; elle est enceinte :

> O mystère, quelque chose
> Qui palpite, vie éclose
> Dans l'être déjà vivant . . .
> Ses mains ont dans ses entrailles,
> Comme le grain de semailles,
> Senti germer un enfant.

Sa grossesse n'égaie pas la jeune femme qui se voit déjà en route vers

la maternité qu'elle déteste; elle laisse échapper un cri d'angoisse qui exprime sa haine de la fécondité :

> Là-bas, sous la sombre allée,
> Une pauvre désolée
> Te maudit, fécondité!

Quand elle reprend sa marche elle devient pensive. Elle se remémore l'amant qui l'avait un jour entraînée dans les champs, dans "l'ombre des pommiers en fleurs"; elle se rappelle les chants des oiseaux, les cris des cigales qu'elle avait entendus ce jour-là où, savourant longuement les baisers, elle avait conçu ce bébé qui se remue dans ses entrailles. Elle ne s'arrête pas pourtant et, descendant "les degrés de noirs escaliers," elle se rend enfin "à la pente obscure / Où brusquement le mur finit . . ." C'est au bord de la Seine; il fait toujours nuit et on entend les chants d'un oiseau--du rossignol. C'est ironique, car traditionnellement, c'est l'oiseau des amoureux, mais cette fois ses chants sont plaintifs, pleins de douleur :

> L'oiseau dit les amours menteuses
> Et ce bonheur enseveli;
> Les flots avec leurs voix berceuses
> Parlent de sommeil & d'oubli.

Remarquons que le poète nous décrit en détail les phénomènes de la Nature. Comme nous avons vu, il met en contraste parfois la femme et son milieu, les "sentiments" de la saison et de la nuit; maintenant, il établit une correspondance entre le milieu et la femme. Le rouge des phares reflété dans la mer annonce le sang qui va bientôt couler; l'oiseau qui dit ses adieux au "bonheur enseveli" pourrait avec justesse s'adresser à l'enfant qui sera enseveli dans le mer; et les flots qui "parlent de sommeil et d'oubli" peuvent servir de

porte-parole à la femme qui ne veut plus qu'endormir le passé, oublier ses amours fécondes, se débarrasser du bébé.

Descendant un peu dans la mer, elle se couche "sur un lit de frais cailloux / Dans les molles herbes du fleuve." C'est là et à ce moment qu'elle donne naissance à l'enfant qu'elle ne laissera pas vivre.

Au bruit d'une chute soudaine
Un sourd jaillissement répond,
Et l'onde, qui bouillonne, entraîne
Un corps sous les arches du pont.

Il est fort possible qu'en introduisant l'amoureux qui aurait entraîné la jeune femme dans les champs "d'un geste vainqueur" le poète veuille lui accorder une part de responsabilité pour le crime et qu'il lui reproche son rôle. On peut également supposer que le poète vise la femme religieuse dans ce poème, car nous voyons cette jeune mère s'avancer le long du grand mur d'un couvent et le cotoyer jusqu'à la Seine.On ne peut pourtant rien affirmer à cet égard. Disons au moins qu'il est fort possible que la critique contenue dans ce poème vise la vie religieuse et surtout le voeu de chasteté, ce qui s'accorderait à l'hostilité générale des poètes parnassiens envers la vierge quand il s'agit de la femme réelle. Quoi qu'il en soit, l'essentiel de ce poème, c'est que la jeune femme accomplit l'infanticide--acte que toute la Nature semble condamner et déconseiller, acte que la femme elle-même condamne parce qu'elle se cache pour l'accomplir. Au fond, l'image de la femme ici est celle d'une créature dénaturée.

Dans <u>Le Soleil de Minuit</u> (III, 259), Catulles Mendès nous présente une femme adultère, Snorra, qui se sert de son amant,



Agnar, pour se débarrasser du mari qu'elle déteste à cause de sa vieillesse. Tandis que celui-ci pêche dans la mer, loin de la maison familiale, Snorra s'amuse dans la compagnie d'Agnar, "le beau tueur de loups, le jeune homme aux bras forts." Un matin, elle le réveille pour lui réveler "un dessein hardi" qui "rôde impatiemment dans l'ombre de [son] coeur."

Elle a arrêté un plan pour la mort de son mari. Ne voulant plus se voir embrasser par "le pêcheur de phoques et de morses / Le vieil époux, visqueux d'eau marine," elle ne peut pas attendre qu'il trouve une mort naturelle. Elle dresse "un faucon de mort," aiguise la hache pour que le bras robuste d'Agnar s'en serve pour trancher la tête au vieux Snorro. L'amant adultère hésite pourtant devant cet acte ingrat et criminel; il tâche de détourner la femme de son idée fixe. Le dialogue qui suit résume la pensée et l'argument des deux amants :

Agnar
Grâce! Il est mon ami.

Snorra
Frappe! il est mon époux.

Agnar
Quoi! tu n'as point pitié?

Snorra
Quoi! tu n'es point jaloux?
Chasseur, c'est un scrupule où la crainte se mêle
Que d'épargner le mâle, ayant pris la femelle,
Et tu ne m'aimes point si tu ne le hais pas!

Agnar objecte toujours que "le meurtre laisse au fer une durable rouille." Mais Snorra le pousse sans cesse en mêlant l'injure à la prière :

Homme, saisis la hache, ou femme, la quenouille!
. . . .
Va t'accoupler avec les femelles de lièvres!

. . . .
-- Tu ne m'embrasseras qu'avec des bras sanglants!

Tandis qu'Agnar, s'inclinant au voeu de son amante, armé de la hache , s'éloigne pour embusquer le vieillard, Snorra se réjouit déjà à l'idée du crime qui va s'accomplir prochainement :

Certes, la mort attend ce vieil homme au passage;
Gravissant neige et roc, guettant à l'horizon
Un filet de fumée au toit de sa maison,
Lui-même il tend le cou sous la hache levée
Et son dernier retour n'aura pas d'arrivée.

A ce moment elle entend une voix lointaine qui pousse des cris de mort : "Grâce!", "Fils! me frapperas-tu?," "Oh! je meurs." "Réjouis-toi, mon sein!" se dit Snorra. Mais quelqu'un interrompt son monologue. Ce n'est point Agnar qui rentre mais le vieux Snorro qui se présente à la porte, vivant, gai comme toujours, et qui adresse à sa femme les paroles suivantes :

Femme! le jour fut bon pour le pêcheur des côtes.

Il résume pour elle sa journée, sa pêche, et lui révèle son dessein de coucher avec elle le soir même et de lui faire un bébé.

. . . sache qu'en buvant j'ai formé le dessein
De semer cette nuit ma race dans ton sein.

Mais Snorra prend la fuite au cours de la nuit en laissant son mari allongé sur le lit. Elle va à la recherche d'Agnar et le trouve en train de fuir d'un endroit à l'autre, en tâchant de se cacher dans l'obscurité des cavernes. Car bien qu'il fasse nuit, une lumière, "le soleil de minuit," le poursuit partout. Il voit

Comme un disque de chair pourpre autour des vertèbres,
Le soleil de minuit saigner dans les ténèbres!

Ne comprenant rien à l'affaire et pensant toujours qu'Agnar a laissé



échapper sa proie, Snorra l'accuse de lâcheté et le prie de cesser sa fuite. Eventuellement, à la demande d'Agnar, elle retourne une roche et voit le corps décapité de son mari. C'est alors qu'elle comprend subitement tout : la fuite d'Agnar et les paroles prononcées tout à l'heure par son feu mari. Elle comprend qu'elle vient de coucher avec l'ombre de Snorro. A ce moment Snorra reconnait son crime, sans exprimer aucun repentir :

Donc les morts sont vivants. La mort est une porte
Qui reste entre-baillée afin que l'on ressorte.
. . . .
Tu vins, homme! vouant aux justes épouvantes
L'épouse instigatrice et l'amant égorgeur,
Dans mon ventre adultère enfanter ton vengeur!

La femme meurtrière de ce poème reste monstrueuse jusqu'à la fin.

Joseph Soulary nous décrit la femme meurtrière par excellence dans son poème Naufragé Converti (III, 390). Il choisit pour victime un matelot, rescappé d'un naufrage. Pour arriver sain et sauf sur le rivage, il a voué sa carène "au repos absolu" de la mer. Il a renoncé aux risques de la mer, aux "hurlements de Charybde," aux "appels de la Syrène." Ne songeant plus jamais reprendre le large, il se repose paisiblement sur la plage sereine

Lorsqu'un cri de détresse émeut soudain les airs
Et j'aperçois,roulant parmi les flots amers,
Une pâle beauté dont la perte est certaine.

Sans hésiter, il se plonge dans la mer. Mais au lieu de se laisser ramener vers la plage, la belle femme le saisit "de ses bras si doux," en lui liant le front, les mains et les genoux. Réduit à l'impuissance, cet homme de bon coeur se trouve entraîné à la mort dans la mer. Cette femme qui paraît devoir sa vie à l'océan à moins de trouver un remplaçant paie sa dette en noyant son sauveur, et proclame ainsi

sa rédemption, sa voix exprimant l'allégresse et l'impassibilité :

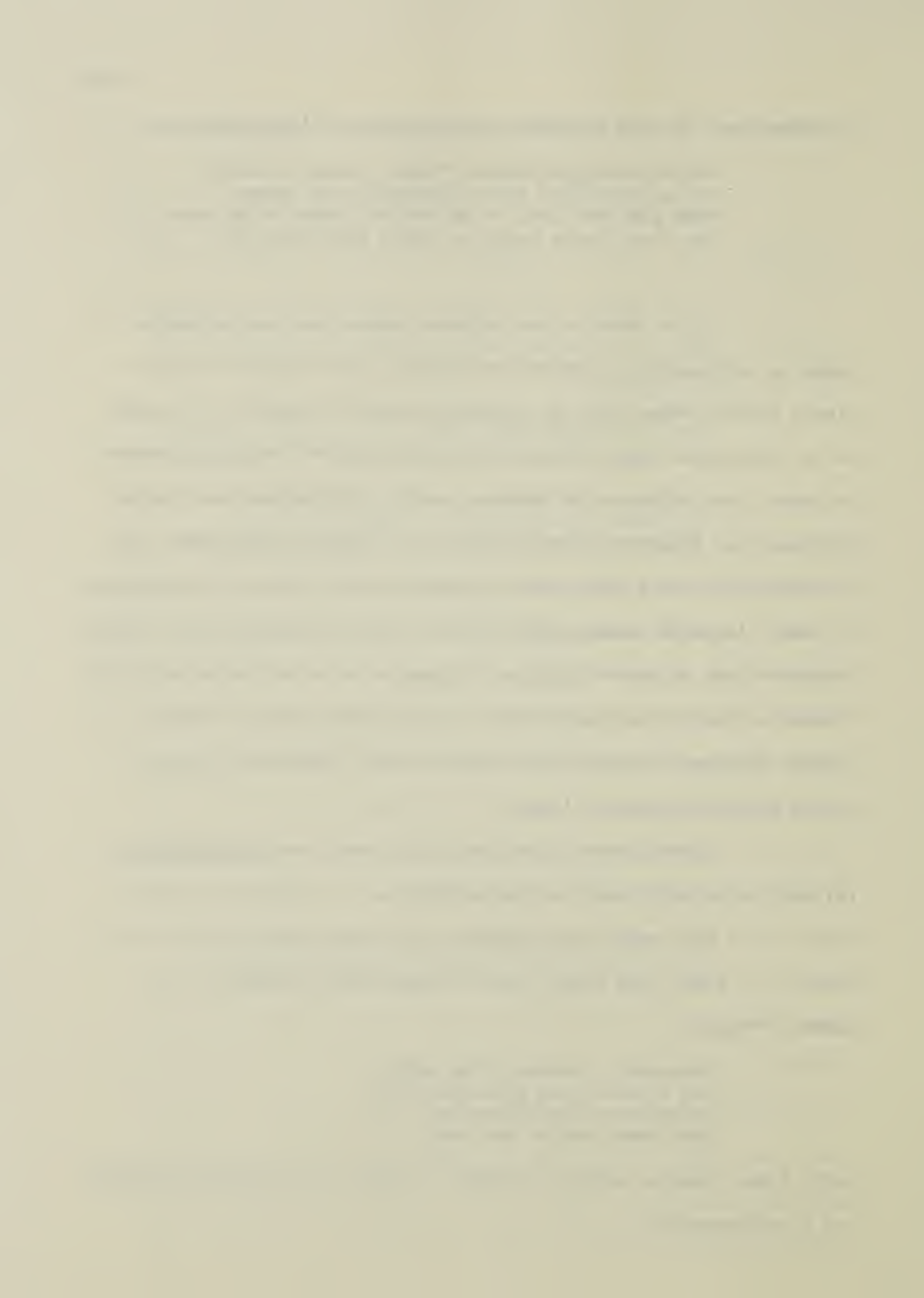
> Et la voilà qui chante: "Océan, tiens ta proie!
> Si la pitié d'un sot t'affronte en ma faveur,
> Tant pis pour lui! -- je suis la femme qui se noie
> Par état; je me sauve en noyant mon sauveur!"

Si la femme de ces quelques poèmes nous est présentée comme un instrument de destruction physique pour l'homme, dans plusieurs autres poèmes elle est présentée comme le symbole et la cause de sa destruction morale. Dans ces cas, elle "tue" l'âme sans toucher au corps. Pour effectuer ce "meurtre moral" elle emploie ses charmes physiques qui foudroient, pour ainsi dire, l'âme du poète-amant, qui lui mettent le feu à l'âme. Mais, quand cette âme brûle et se consomme, la femme n'apporte aucun remède. Par les désirs inassouvis, par l'amour impossible que sa beauté inspire, la femme mine la puissance morale de l'homme et lui devient meurtrière. Car cet amour enferme l'âme de l'amant dans une existence matérielle ou bien l'entraîne à quitter la vie afin de connaître l'idéal.

Armand Renaud peint une telle femme dans Songe d'Opium (I,211), où le poète dans un rêve profond se voit étendu par terre, cloué sur le sol, sans force physique. Il ne peut remuer aucun de ses membres. Le poète nous décrit ainsi le songe qui se produit en ce moment d'inertie.

> Cependant, couverte d'un voile
> Qui l'enroule en plis gracieux,
> Jetant une lueur d'étoile,
> Une forme sort de mes yeux.

Cette forme féminine semble imprégnée de bonté et de puissance magique car à son approche



Voici que le noir horizon
D'une immense lueur s'avive,
S'épanouit en floraison.

Mais elle ne fait aucun bien à l'homme; en effet, elle semble se désintéresser complètement de sa présence. Cette forme aux charmes magiques se met sur une "barque à courbure égyptienne" qui arrive à cet instant même et, silencieusement, elle disparaît de vue:

Et l'être couvert de mystère,
Au firmament oriental,
S'évapore, loin de la terre,
Sous des portiques de cristal.

A ce moment, le rêveur qui veut la poursuivre soulève ses "membres lourds," mais les mouvements qu'il fait sont "sans suite," et les cris qu'il pousse pour attirer l'attention de la femme sont "sourds." Elle s'envole dans les airs laissant ramper sur la terre l'homme qui l'admire tant. La distance toujours grandissante qui le sépare de cette femme lui représente le golfe entre l'idéal et la triste réalité. Après le départ de cette femme, le vrai homme n'existe plus; il ne reste que la "bête" car son âme s'est envolée avec la femme ou a été ravie par elle.

Mais en vain je me romps la tête
Pour réflechir n'importe à quoi.
Je sens vivre en moi la bête;
Mais mon âme n'est plus en moi.

Bien que cette image de femme se rapporte à la femme imaginaire et idéale aussi bien qu'à la femme double (surtout par son effet de diviser), la nature destructrice de la femme prédomine.

La Parisienne du poème A Ma Fenêtre (I, 216) d'Eugène Lefébure produit de pareils effets sur son admirateur, avec la seule différence que le poète donne à son poème une signification banale,

terrestre. L'amoureux, qui regarde par la fenêtre, voit passer cette femme "d'un leste et gai sautillement" et sent "le désir irrité" se tordre en lui "comme un serpent." Et cela malgré toute la sagesse qu'il a apprise, malgré toutes les études qu'il a faites et malgré son âge avancé. Le tourment que cette femme inflige sans le savoir ni le vouloir résulte de sa beauté et de son élégance frappantes, mais surtout du fait qu'elle est insaisissable--"elle fuit, elle fuit, gracieux tourbillon." Par sa beauté et par sa présence passagère elle coupe "d'un éclair" le loisir monotone du poète, lui prive de sa paix et de l'ordre intérieur dont il jouit. La femme passante dans la rue les a emportés. Cette femme a certainement la présence de la femme réelle et existe dans un milieu réel. La combinaison du réel et de l'éphémère pourrait d'ailleurs nous mener à considérer une telle femme comme une autre femme double. Mais l'effet qu'elle a sur l'existence de l'homme constitue l'intérêt principal du poème; et cet effet est démoràlisant. Néanmoins, il serait difficile d'établir qu'il s'agit ici de ce que nous appelons la "femme meurtrière." L'effet qu'elle a sur l'homme n'est pas assez funeste. Le poème sert pourtant à illustrer pour nous le peu de distance qui sépare la "femme-chimère" de la "femme meurtrière." L'une peut facilement devenir l'autre.

Le fou du poème Un Fou (I, 225) d'Auguste de Chatillon met à dessein dans ses paroles confuses des sentences frappantes par leur pénétration :

> J'ai perdu celle que j'aimais!
> Si j'étais mort, je danserais,
> Voilà tout ce qui me console.

Un tel langage est dans la tradition du fou, enfant de Dieu, faux

idiot inspiré qui dit des bêtises tout en prononçant des paroles de sagesse. Une belle qui l'entend pleurer ainsi se propose comme une nouvelle amie: "Ne veux-tu donc pas être à moi?" lui demande-t-elle. Et le fou de répondre :

. . . . Madame,
Je pleure et j'attends son retour,
J'ai perdu mon chien, l'autre jour . . .
Une autre femme a pris mon âme.
. . . .
Chut! . . . chut! . . . regardez, la voilà
Là-bas! . . . Elle creuse ma tombe.

Ce fou clairvoyant voit très bien que la femme bien-aimée devient meurtrière au vrai amant parce que, même morte, elle garde son emprise sur le coeur de celui-ci; il n'y a pas de remplaçante; pourtant, tant qu'il est en vie, l'homme ne peut pas se passer d'amour. La seule voie qui lui reste ouverte est donc la mort--"voilà tout ce qui me console." Par cette voie il lui est permis de rejoindre l'aimée. Le message de ce poème est que la bien-aimée précipite la mort de quiconque l'aime; dans ce sens on dirait qu'elle dispense la mort, qu'elle est meurtrière--"la voilà . . . elle creuse ma tombe." La femme, sa beauté et son amour sont pour l'homme un tombeau.

Dans les trois poèmes d'Armand Renaud, d'Eugène Lefébure et d'Auguste de Chatillon la femme sert d'instrument de la mort par sa nature même, parfois sans le savoir, et certainement sans le vouloir : la bien-aimée ne choisit pas de mourir pour entraîner son amant dans le tombeau avec elle; la passante de la rue ne sait même pas qu'un homme à sa fenêtre la suit des yeux; la femme rêvée n'a pas d'existence et tourmente l'homme par le fait même qu'elle n'existe pas. Dans d'autres poèmes la femme arrache le coeur à l'homme par volonté,

au moins en pleine connaissance de cause. Elle fait cela en refusant les approches de l'homme, en répondant aux désirs de l'homme par sa froideur voulue, par sa chasteté orgueilleuse et par sa stérilité.

Les deux femmes décrites par Emmanuel Des Essarts dans Les Vierges (I, 190) sont typiques de la femme meurtrière. Ce qui peut paraître paradoxal à première vue, elles ne sont pas touchées par le vice. C'est justement leur excès de vertu qui les rend dangereuses, fatales à l'homme. Elles sont vouées à une éternelle chasteté :

> Toutes deux mourront vierges . . .

Chacune de ces femmes est douée d'une beauté particulière mais exquise, si bien que de l'une

> [les] belles formes égales
> Promettent aux regards tentés
> La saveur des nuits conjugales
> Et l'espoir des maternités,

et de l'autre

> Les élégantes Angevines
> Jalousent son charme inappris.

Pourtant, les plaisirs que promet leur forme splendide ne se réalisent pas, et la jalousie qu'elles suscitent chez d'autres femmes ne leur rapporte rien. Car ces deux femmes, "soeurs de vertu, soeurs de beauté" restent toujours "soeurs" dans leur froideur sans amour, dans leur stérilité. Ces "coeurs de mères" sont à jamais "sans enfant." Il est pourtant difficile de déterminer si le poète les plaint ou s'il les condamne. L'une d'elles porte toujours un "voile aux plis abaissés," ce qui suggère la vie religieuse. D'autre part, le poète attribue leur sort à une destinée qu'il accuse de leur avoir reservé "pour dernier don . . . / L'égalité dans l'abandon." Les appelant "nobles victimes,"

il leur conseille de se résigner et de renoncer

> . . . aux bonheurs intimes
> Que la pauvreté vous défend.

Leur pauvreté se comprend facilement car l'une est "pléhienne" et l'autre, bien que "pure patricienne," est "orpheline" et mène une vie de "sainte simplicité." Mais la pauvreté n'empêche ni le mariage ni la maternité. On lit mal la pensée du poète dans cette partie du poème. Ce qui nous paraît clair, c'est que ces deux femmes sont vouées à la virginité, donc à la stérilité. Elles sont le symbole d'une déviation de l'ordre naturel, l'expression d'un meurtre symbolique de la race humaine. Elles peuvent bien ne pas en être coupables ni responsables.

Remarquons en dernier lieu que parfois la femme meurtrière porte atteinte non aux sentiments amoureux de l'homme mais à ses idées sublimes, à ses nobles pensées. Dans les poèmes où la femme nous est présentée ainsi, elle est comme un lourd poids pesant sur le poète qui tend vers le sublime. Cette situation est semblable à celle du poème d'Armand Renaud, Songe d'Opium, mais le procédé est à l'inverse. Dans ce poème-là, la forme féminine monte au firmament en laissant l'homme sur terre. Dans les poèmes que nous allons considérer, la femme ne songe même pas à s'élever vers quelque idée sublime; elle est peinte comme rampant sur la terre, tâchant de couper les ailes au poète idéaliste.

Le poème Dialogue d'Yama et d'Yamî (I, 53) de Catulle Mendès nous présente Yamî, la soeur d'Yama et qui veut devenir sa femme. Elle maintient que c'était un commandement de leur père qui, avant leur naissance, aurait ordonné ce mariage :

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Quand nous dormions encore au ventre originel,
L'aieul parla. "Vêtus d'une splendeur égale,
Soyez époux, dit-il. Que la soeur conjugale
Sans fin demeure unie au mari fraternel!"

Préconisant cette union, elle invite lascivement son frère dans ses bras :

Vers le sein d'Yamî ta soeur et ton épouse,
Remonte, fils des Eaux! . . . .

Elle se heurte à l'opposition obstinée de son frère, mais insiste que celui-ci cesse de s'y opposer et se donne aux plaisirs qu'elle lui offre :

. . . . Ma main cherche ta main.
Ranime d'un baiser la pâleur de mes joues,
Et roulons doucement comme un char à deux roues
Qui se livre à la pente heureuse du chemin.

Elle ne cache pas que son mobile principal est l'amour-propre et s'exclame :

Sans l'amour d'Yama, c'en est fait d'Yamî.

Le frère qui ne cède pas lui retorque avec amertume :

. . . . je dors un ténébreux sommeil
Loin de ta couche, ô toi qui veux le mal des hommes!

Il reprend en sa faveur l'image du char à deux roues employée par Yamî. Pour lui, le char descendant à toute vitesse la pente d'une colline indique le hasard et la destruction, non le bonheur. Il ne se soumet pas à la tentation et conseille à sa soeur de s'adresser à quelqu'un d'autre :

Sous la tête d'un autre époux glisse ton bras,
Et roulez doucement comme un char à deux roues.

Même la dernière plainte de sa soeur que "sans l'amour d'Yama c'en est fait d'Yamî" ne l'adoucit pas; elle provoque par contre son dernier

refus, aussi ferme qu'il est amer : "Meurs donc . . . femme aux bras avides."

Yamî propose à son frère un amour incestueux. Succomber aux attraits de sa charmante beauté ce serait pour lui tomber dans la déchéance morale. Sa soeur lui est, à ce point de vue, destructrice, moralement meurtrière; elle veut "le mal de l'homme"; ses bras sont "avides."

Dans son poème Le Songe (I, 236), Charles Coran narre l'histoire d'un songe interrompu par un baiser de femme. Dans ce songe, le poète-rêveur se voit assis dans un char traîné par quatre chevaux; ils sont blonds et semblables à "ceux du soleil." Dans cette splendeur rêvée il se rapproche à Dieu.

> Au Dieu qui fait le jour je me trouvais pareil:
> Tous les crins rayonnaient pour m'aider à le croire,
> Et voltigeant vers moi, m'entouraient d'une gloire.

Cependant, cette existence irréelle ne dure pas longtemps--" soudain un baiser m'a conduit au réveil." Et c'est un baiser de femme. En ouvrant les yeux, il se rappelle où il est : "entre tes bras, maîtresse blanche et blonde."

> Sur l'éclat de ton sein ma tête vagabonde,
> Tes cheveux rutilants éblouissent mes yeux.

Il veut dire qu'en la présence de sa maîtresse sa vision spirituelle est offusquée, toute son attention étant attirée à la beauté matérielle qui lui est si proche. Avec cette constatation il prend sa décision, préférant le monde supérieur du rêve au monde matériel représenté par la femme; le rêve prime donc l'amour. On est tenté, à première vue, de comparer cette image de la femme à celle de

La Chevelure de Baudelaire, où la beauté de femme sert d'enivrement sensuel qui transporte le poète en un voyage rêvé dans le monde idéal. Mais ici le baiser de femme interrompt le rêve délectable du poète. Celui-ci se révolte et dans un geste nostalgique met l'amour et le songe en opposition directe. Pour lui l'amour de cette femme réelle est comme un insulte ou un blasphème contre la spiritualité de son rêve. "L'aimable Vérité" se trouve dans le songe, non pas dans le baiser de la femme :

Amour, n'insultons plus à la vertu des songes;
L'aimable Vérité se prête à leurs mensonges,
Mon rêve eut bien raison de m'égaler aux dieux.

Pour Paul Bourget, la femme est l'ennemie des grandes ambitions et des hautes idées. Il nous parle en misogyne dans son poème La Révolte (III, 54), où il présente le guerrier en train de se féliciter d'avoir dompté son amour, de s'en être libéré pour se consacrer corps et âme au combat :

J'étais gai, bien portant, et libre au fond de l'âme;
J'avais enfin dompté mon douloureux amour,
Et nul amer regret, nul souvenir de femme
Ne troublait ce beau jour.

Ce guerrier conseille alors à quiconque chérit de nobles aspirations, matérielles ou spirituelles, de ne pas aimer :

O toi qui veux, touchant à la terre qui crée,
Reprendre un peu de force avant les durs combats
Et boire un coup de vin à la coupe sacrée,
N'aime pas! -- N'aime pas!

Il voit l'amour comme une chaîne, comme l'esclavage, comme l'affaiblissement de la force physique et spirituelle de l'homme. Sa critique vise directement l'amour mais indirectement la femme, car l'amour pour lui est, après tout, quelque "souvenir de femme." Dans ce

poème la femme est symbole de la vie, imparfaite, corrompue et stérile en tant qu'anti-idéal.

Stéphane Mallarmé aussi nous présente une telle femme dans A Celle Qui Est Tranquille (I, 163). "Bête," stérile parce que rongée par le vice, source et réceptacle des péchées de tout un peuple, elle est pour le poète le symbole et l'expression du mensonge, de "l'incurable ennui," en d'autres mots, des réalités quotidiennes de la vie, de ses imperfections, de son manque de valeurs durables. Elle comprend "le néant" mieux que même les morts.

Mais le poète ne se sent pas étranger à cette femme. Elle est sa compagne et il lui ressemble presque à tout égard :

> Car le Vice, rongeant ma native noblesse,
> M'a comme toi marqué de sa stérilité.

Et s'il ne vient pas ce soir "vaincre" le corps de la femme "bête," il veut néanmoins passer la nuit auprès d'elle, car il craint la mort lors qu'il couche seul: trempé dans le vice, sans sa force native, il se sent "pâle, défait, hanté par [son] linceul." De sa part, menant une vie semblable, la femme n'est plus capable d'avoir peur--son sein est de pierre, et aucun crime ne peut plus le toucher.

C'est un des rares poèmes où le poète s'identifie avec la femme; et même quand il parle de lui-même, il nous dépeint la femme avec qui il se compare. Cette femme est "tranquille" parce qu'endurcie dans le crime, insensible aux craintes, aux horreurs de la vie, même à la mort. Elle ressemble trop à tout ce qui fait frémir les autres pour que le mal la touche. Bien sûr elle ne tue pas physiquement le poète-amant; synonyme de vice, de l'existence stupide dans un monde

matériel, elle le ronge et l'épuise moralement.

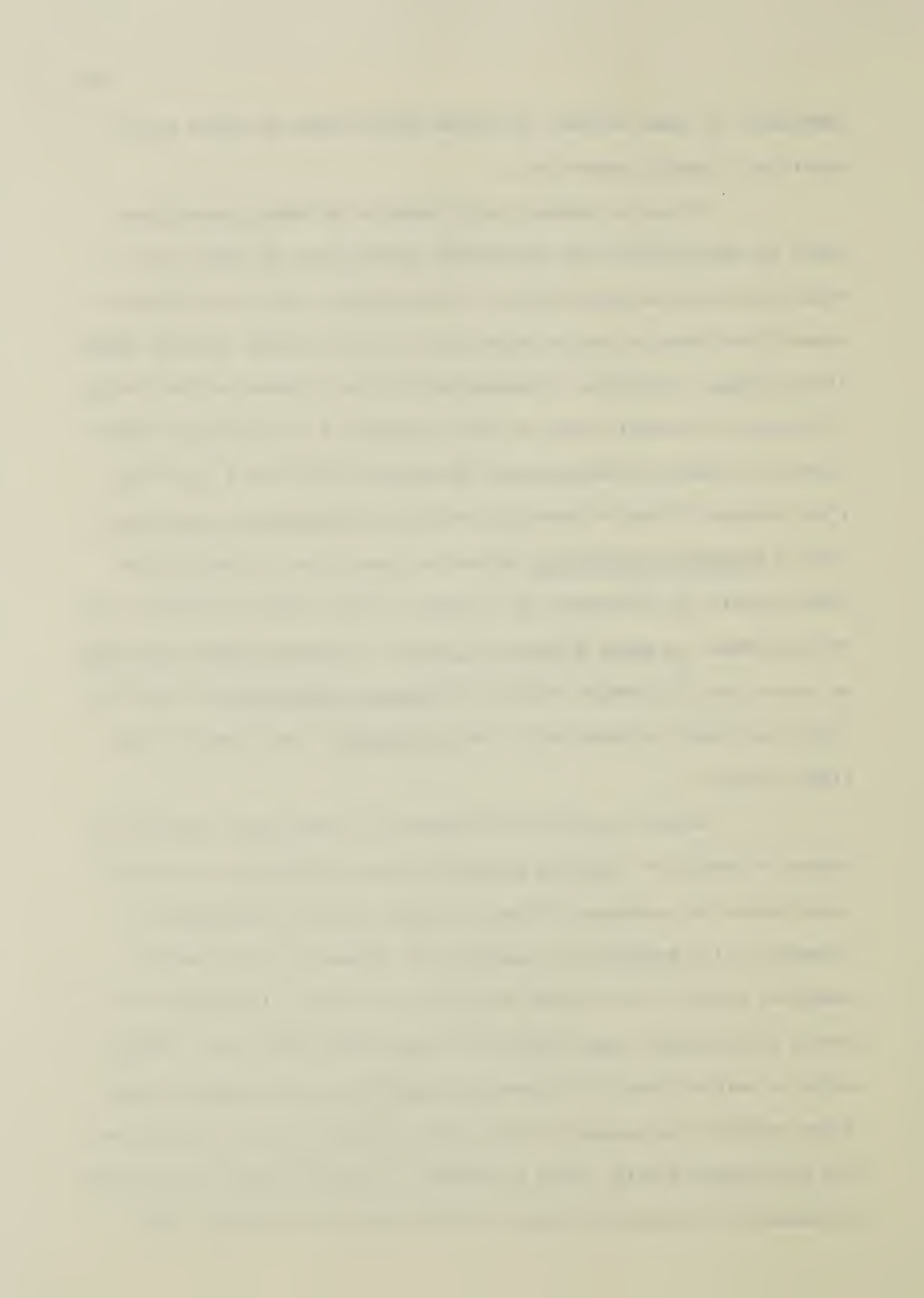
Dans les poèmes de ce chapitre nous reconnaissons la femme coupable d'un "meurtre" physique, moral ou spirituel, de l'homme. Dans le cas de meurtre physique, elle joue tantôt un rôle direct (celle qui jette dans la mer son nouveau-né et celle qui noie dans la mer son bienfaiteur), tantôt elle n'est que complice, instigatrice du meurtre (Snorra qui ordonne la mort du vieillard, son mari). Souvent le meurtre n'est que symbolique et la femme entraîne l'homme en lui arrachant son âme, lui causant des angoisses déchirantes. Dans ce cas, ce sont les désirs inassouvis qu'elle soulève chez lui et l'amour impossible que sa beauté lui inspire qui produisent un effet destructeur sur le poète-amant.

Mais le meurtre le plus sérieux dont la femme est accusée dans ces poèmes, c'est la destruction ou l'avilissement spirituel de l'amant-poète qui tend vers les hauteurs sublimes à la recherche de l'infini. Le poète la voit comme l'ennemie mortelle de ses nobles aspirations. Elle représente l'ici-bas, la vie terrestre, matérielle, "bête," stérile, dont il veut s'échapper mais à laquelle il se sent toujours lié. Il importe de signaler que ces femmes sont toujours opposées aux rêves, aux songes du poète. Or, c'est le rêve et l'au-delà entrevu dans le rêve qui sont irréels et inaccessibles, alors que la femme est présente, prête à s'offrir. Le rôle de la femme dans ces cas,c'est d'exprimer l'opposition irreconciliable entre l'idéal et le réel, de concrétiser la déception qui résulte quand le poète se rend compte amèrement de cette opposition terrible. A cause de sa présence

immédiate, la femme devient la victime de la colère du poète qui la maudit et l'appelle meurtrière.

Disons en passant que l'image de la femme, meurtrière parce que destructrice des aspirations spirituelles du poète, est d'une signification particulière au dix-neuvième siècle. Des poètes comme Victor Hugo et Charles Baudelaire se sont réclamé le droit quasi divin de mage, de prêtre, d'intermédiaire entre l'homme et Dieu, entre l'ici-bas et l'au-delà. Dans sa forte croyance à ce privilège professionnel, le poète ne pardonne pas facilement à celui ou à celle qui l'en détourne. Il est à noter que très peu des nombreux poèmes parus dans le Parnasse Contemporain mettent en opposition la sublimité du poète-artiste et la banalité de la femme. Il est aussi à remarquer que de ces poèmes, Le Songe d'Opium, Le Songe et Dialogue d'Yama et d'Yamî se trouve dans le premier recueil du Parnasse Contemporain, celui qui a paru du vivant de Baudelaire. Seul La Révolte a paru dans le troisième recueil.

Le rôle que joue la volonté de la femme dans ces diverses formes de "meurtre" n'est pas toujours le même. Parfois, elle choisit consciemment de tourmenter l'homme; froide, chaste et détestant la fécondité, elle dédaigne les approches de l'homme et lui cause des chagrins; parfois, par un goût sadique et criminel, elle apporte la mort à son prochain, sans remords ni regret, mais avec joie : Snorra exige la mort de Snorro; la femme naufragée choisit de donner la mort à son sauveur. Par contre, il arrive bien souvent qu'elle ne sait rien des souffrances qu'elle cause à l'homme. Le "meurtre" dont on l'accuse, provenant de sa nature de femme ou d'être humain, se produit sans



aucune participation de sa part. Telle la passante de la rue, telle la bien-aimée morte peut-être prématurément.

Si l'on accuse toutes ces femmes de meurtre, c'est que la femme est un symbole et le "meurtre" aussi a un sens symbolique. Prenant une signification très étendue, le "meurtre" représente l'angoisse spirituelle ou la détresse morale. Dans ce sens élargi du mot, on trouve, en effet, quelque chose de "meurtrier" chez toutes les catégories de femmes que nous avons étudiées jusqu'ici: la "femme imaginaire" est meurtrière, source de tourment spirituel, parce qu'étant trop altière pour le poète elle lui est inaccessible; la "femme-chimère" l'est aussi parce qu'elle est monstrueuse ou trompeuse; aucune femme n'est plus "meurtrière" qu'Ekhinda qui est pourtant la femme-chimère par excellence.

Or, nous avons reconnu chez la femme réelle (au chapitre I) quelques traits de la femme imaginaire et de la femme-chimère. Il en résulte que, comme ces dernières, la femme dite "réelle" témoigne de ces caractéristiques meurtrières. C'est pourtant la femme réelle, exotique, qui s'apparente le plus à la femme meurtrière. Kallista des Noces Corinthiennes prépare pour sa fille une mort spirituelle, lente, et terrible en la contraignant à un mariage religieux, contre nature, avec le Christ. "La bigolante" d'Edouard Grenier est meurtrière malgré et même à cause de son innocence et de sa franchise. Le guerrier de L'Ataman Cosaque annonce déjà celui de La Révolte. Tous deux fuient la femme en qui ils reconnaissent une grande menace à leur puissance spirituelle ou physique.

La femme meurtrière comme telle dispense la mort bon gré

mal gré : celle qui s'offre volontairement cause la mort spirituelle de l'homme; celle qui se refuse les plaisirs charnels, qui repousse l'amant ardent est considérée comme cruelle, froide, stérile. Dans la "femme meurtrière" se rencontrent la prostituée et la vierge, la femme idéale et la femme réelle. Elles sont toutes plus ou moins "meurtrières."

C'est parce que ces différentes catégories de femmes se rencontrent qu'il convient d'envisager une synthèse de toutes les images de la femme que nous avons relevées dans les diverses parties de notre étude. Nous essayerons cette synthèse dans la conclusion.

V. CONCLUSION.

Les traits féminins principaux qui caractérisent et dominent les images de la femme dans le Parnasse Contemporain--des traits communs et répétitifs--nous permettent de dresser une image particulièrement parnassienne de la femme. Car, la femme réelle s'apparente à la femme imaginaire, celle-ci à la femme-chimère, qui à son tour, révèle quelques aspects de la femme fatale (meurtrière); toutes ces femmes se fusionnent enfin en une seule femme.

L'image que les poètes parnassiens nous donnent de la femme réelle et contemporaine, qu'il s'agisse de la vierge ou de la prostituée, se caractérise par la description physique, plastique, souvent sensuelle. Le contraste fait entre ces deux sortes de femmes est présenté comme une fausse opposition : la vierge peut être plus lascive et plus vénale que la prostituée. Mais sous ces aspects contradictoires, où la pureté s'oppose à la corruption, les poètes veulent présenter la femme réelle, contemporaine, comme une créature double. Vierge, elle promet l'amour pur, l'innocence et la beauté; prostituée, elle est impure, corrompue et d'une parfaite turpitude. Déjà, l'image de la femme réelle, étant double, devient complexe; et, par sa nature multiple, elle se rapproche de la femme-chimère.

C'est de la même façon que la femme réelle et la femme imaginaire se confondent dans certains poèmes du recueil, notamment dans ceux de François Coppée. Présentée d'une manière exceptionnellement picturale et réaliste, apparemment très ordinaire et très réelle, cette femme n'est pour le poète qu'un point de départ. Eventuellement

elle cède la place à son double, celle qui vit dans les rêves du poète. Il semble que nous assistons chez Coppée à une double orientation dans la représentation de la femme : d'une part elle fait partie de la vie réelle, de la société, de son milieu à elle; d'autre part, comme paradoxalement, elle vit dans le rêve et le monde imaginaire que crée le poète.

Ce qui caractérise la femme exotique en tant que femme réelle, c'est sa présence dans un milieu précis, même quand il s'agit d'un milieu historique recréé par le poète. Cette distance temporelle et physique qui la sépare du poète n'empêche pas qu'il lui donne souvent une image dualiste. Il introduit ce dualisme en choisissant deux personnages féminins--une mère et sa jeune fille--et en les opposant l'une à l'autre. Dans ces deux personnages il oppose bien souvent le christianisme traditionnel à un culte de la nature presque panthéiste. La jeune femme innocente représente la vie terrestre, et la joie de vivre; sa vieille mère, égoïste et immorale, s'associe à la négation de la vie, à la souffrance et à la mort. Elle sert de porte-parole au christianisme détesté en général par les poètes parnassiens.

Dans bien d'autres poèmes, la belle jeune femme exotique se présente d'une manière très physique et sensuelle, sans perdre pour cela sa supériorité morale, qui semble dériver naturellement de son état de femme réelle mais éloignée. Cette supériorité d'âme d'une femme distante fait penser souvent à une statue, immobile et impassible, ce qui semble quelque peu paradoxale car, comme nous avons déjà indiqué, cette jeune femme représente en même temps tout ce qui est vivant et humain. Bien que cette femme ne soit pas double de

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

nature, elle a, aux yeux du poète, deux aspects, l'un très réel, l'autre qui est moral et qui semble la placer au-dessus de la réalité physique. Il est curieux mais significatif que dans quelques poèmes l'amour de la belle femme exotique--telle la grecque de L'Ataman Cosaque--est présenté comme un amour fatal ou destructeur. Sa beauté qui attire l'homme le menace en même temps, physiquement et moralement, de destruction. La femme exotique--jeune ou vieille--bien que réelle dans l'ensemble, se rapproche ici de la femme meurtrière.

Dans la femme-chimère s'achève cette fusion de toutes les images de la femme chez les Parnassiens; comme suggère son nom, elle incorpore l'idéal et le monstrueux, la beauté et la laideur, l'attraction et la mort. Sphynx ou nymphe, elle paraît, à première vue, idéale, bienfaisante, attrayante; vue de plus près, elle est décevante, destructrice, meurtrière. Il y a parmi les diverses catégories de femmes étudiées un mélange et une transposition d'attributs, de qualités et d'intérêts--mélange et transposition si complets et si adroitement achevés que le lecteur finit par dresser, à travers ces poèmes, une image imposante, dominante, on dirait même majestueuse, de la femme--image complexe et composée, dont la contemporanéité, l'exotisme, la dualité, l'insaisissabilité et l'aspect destructeur sont les éléments constituants. C'est cette image de la femme que l'on doit considérer comme la création poétique la plus développée et la plus complète dans toute cette série d'images de la femme. Si cela est vrai, on doit sans doute considérer que les poètes parnassiens qui donnent l'image de la femme-chimère sont ceux qui ont le mieux saisi le mythe de la femme tel qu'il existait dans le conscient et l'inconscient de l'époque.

Cette image de la femme chez les Parnassiens est en général triste et négative. Elle est présentée comme trompeuse, inconstante et instable, énigmatique, capricieuse et éphémère. D'où l'étroite association de la femme et des fleurs fragiles, de la mer immobile, insondable et mystérieuse, du sphynx monstrueux et incompréhensible. En plus, elle est meurtrière. C'est la mort qui fait vivre Kallista. Elle s'y délecte et impose une alliance fatale à sa jeune fille; Snorra complote pour détruire son mari. L'amour d'autres femmes affaiblissent le poète-mage qui aspire à une plus haute spiritualité.

Il est à noter que même dans les quelques poèmes où la femme est idéalisée et divinisée, où elle est présentée comme guérisseuse de maux, consolatrice des vieux, son image se juxtapose à une image contraire, celle de la femme réelle. Il en résulte que l'effet produit nullifie, pour ainsi dire, l'idéalisation, ou bien nous trouvons que la femme idéale disparaît très vite, en laissant seul son bénéficier tantalisé, péniblement déçu et nostalgique. On trouve l'image de la femme la plus favorable du recueil dans les deux poèmes Hymne de Baudelaire et Dame La Paix de Joséphin Soulary. Dans l'un, il s'agit de la femme-muse de la mythologie qui n'a aucun rapport à la femme réelle. Dans l'autre, Dame La Paix n'est même pas paisible; c'est "par ironie" qu'on la nomme ainsi. Elle donne souvent des "bourrades" à son mari. De son vivant, Dame La Paix est présentée comme "criarde," autoritaire, et presque insupportable. Le poète ne lui reconnaît qu'une gloire posthume.

Nous avons vu que la vieille servante et la femme d'Ahod sont représentées comme des femmes exemplaires, sans tache, Mais elles

sont situées dans un milieu si étroit, si précisément défini, qu'elles prennent une identité spécifique, historique. Elles deviennent dans ce tableau de femmes de vraies exceptions. On sent que les poètes ne les considèrent pas comme semblables aux autres femmes. En plus, ils nous donnent l'impression qu'en décrivant ces deux femmes ils ne font que narrer passivement une histoire biblique et un "récit familier." Leur conception et leur interprétation de la femme ne se révèlent pas à travers l'histoire et l'image de ces deux femmes. Au contraire, quand nos poètes introduisent quelque chose d'eux-mêmes dans leur portrait de la femme, ce portrait est essentiellement triste et pessimiste.

On a souvent souligné l'importance et l'influence de Baudelaire sur la poésie française après les années 1850. Ainsi, Paul Fort et Louis Mandin dans leur étude Histoire de la Poésie Française depuis 1850 affirment que "Toutes les écoles poétiques ont pu reconnaître en Baudelaire quelque chose d'elles-mêmes. Les classiques goûtent son amour de la méthode. . . . Les Parnassiens ont apprécié sa forme solide, sculpturale, sans débordement. . . . Les romantiques se sont reconnus dans sa flamme inquiete . . . Après sa mort, les Symbolistes, à leur tour, devaient revendiquer Baudelaire. . . ."[11] Maurice Souriau dans son étude Histoire du Parnasse affirme que les "élèves" de Baudelaire "formeront le Symbolisme," et que "Baudelaire découvre le premier l'idée symboliste . . ."[12] Pourtant, lui aussi considère Baudelaire comme un des fondateurs de l'école parnassienne :

---

11. Paul Fort et Louis Mandin, Histoire de la Poésie Française depuis 1850 (Paris & Toulouse : Flammarion-Dider & Privat, 1926), p.24.

12. Maurice Souriau, Histoire du Parnasse (Paris : Spes, 1929), pp. 39-40.

"Gautier considérait peut-être Baudelaire comme au moins son égal. A coup sûr, tous les deux frayent la voie au Parnasse."[13] Est-ce là établir que Baudelaire a exércé une grande influence sur le Parnasse Contemporain? Et quelle sorte d'influence précisément?

Nous avons déjà signalé quelques procédés symbolistes dans la technique poétique des Parnassiens. Il est fort probable que les poètes-membres du groupe parnassien aient subi l'influence de Baudelaire. Pourtant, il ne faut pas perdre de vue la contribution de la première génération de la nouvelle école, la génération de Théophile Gautier, à qui Baudelaire lui-même rend hommage comme "poète impeccable," et son "très cher et très vénéré maître et ami," mais dont il critique le principe littéraire de "l'art pour l'art."[14] Pour Baudelaire Gautier et ses disciples constituent "L'Ecole Païenne," objet de sa critique sévère. Serait-il juste de considérer l'école parnassienne comme étant indépendante de Gautier?

Ce qui nous intéresse avant tout, c'est d'établir dans quelle mesure l'image parnassienne correspond à ou se distingue de l'image baudelairienne de la femme. Femmes réelles, femmes-chimères, femmes imaginaires, femmes meurtrières, toutes figurent dans la poésie de Baudelaire comme dans le Parnasse Contemporain. Remarquons, pourtant, que la femme réelle s'identifie plus facilement chez Baudelaire que chez les Parnassiens. Ainsi, on distingue dans Les Fleurs du Mal le cycle de Jeanne du cycle de Madame Sabatier, les poèmes de la "Vénus noire" des poèmes de la "Vénus blanche." Il serait

---

13. Maurice Souriau, op. cit., p. 31.

14. Charles Baudelaire, "Salons de 1859" Curiosités Esthétiques (Paris: Garnier Frères, 1962), p.329 et commentaire de H.Lemaitre, p. xli.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

presque impossible d'établir à partir des indications données dans les poèmes étudiés dans notre chapitre I quelle femme réelle, contemporaine, a inspiré quel poème à quel poète. Malgré le poème de Charles Cros, Lento (II, 309), il nous paraît justifiable de dire que Baudelaire, non pas les Parnassiens, a pratiqué la poésie confessionnelle. Souriau dit des Fleurs du Mal que Baudelaire "y a mis tant de dégoût, de haines, de rages, que tout autre livre de Confessions, même celles de Jean-Jacques, lui paraît bien pâle à côté."[15] Or, comme nous renseigne P. Martino, l'école parnassienne condamne l'art confessionnel, typique des Romantiques, comme contraire au principe de l'art pour l'art, de l'art sans fonction utile.[16] Pour Baudelaire, tout art "inutile"--sans signification spirituelle--est un art à qui il manque une âme.[17]

Nous avons relevé plus tôt un aspect important du rôle de la femme chez Baudelaire. Dans ses attitudes parfois contradictoires et imprécises, Baudelaire aime la femme et la déteste à la fois. S'il a maintenu une longue liaison avec Jeanne Duval, s'il a courtisé sans succès Marie Daubrun, il a aussi dédaigné parfois Madame Sabatier. C'est que pour lui la beauté et l'amour de la femme doivent enivrer le poète, doivent servir à le transporter dans un monde supérieur et idéal, dans une existence qui répond à sa soif de spiritualité. Tant que Mme Sabatier reste une femme-muse, elle est "la très belle," la

---

15. Maurice Souriau, op. cit., p.31

16. Pierre Martino, Parnasse et Symbolisme (Paris: Armand Colin,1925), p. 71

17. Charles Baudelaire, ibid.

"très bonne," celle "qui remplit mon coeur de clarté." Mais, une fois qu'elle s'offre au "poète pensif," elle lui devient odieuse : "il y a quelques jours tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant." C'est avec la même attitude que Charales Coran représente, dans Le Songe (I, 235), la femme qui de ses baisers interrompt le rêve glorieux où le poète se voit l'égal des dieux. Il préfère aux plaisirs charnels qu'il goûte auprès de cette femme son songe délectable parce que spirituel. Mais Charles Coran est seul à suivre de près cet exemple de Baudelaire et à opposer si nettement la femme et cette spiritualité sui generis qui n'est ni religieuse ni métaphysique.

Les poètes parnassiens aussi bien que Baudelaire donnent une image de la femme très sombre et pessimiste. Mais ce pessimisme n'est pas le même chez Baudelaire que chez la plupart des Parnassiens. L'auteur des Fleurs du Mal résume son attitude envers le sexe féminin dans sa phrase bien connue : "La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable."[18] La femme "naturelle" est celle qui n'offre au poète que des plaisirs physiques, celle qui rampe par terre, incapable de s'élever à une existence spirituelle:

> Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan . . . L'invocation à Dieu, ou la spiritualité, c'est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou l'animalité, c'est une joie de descendre. C'est à cette dernière que doivent être rapportés [sic] les amours pour les femmes. . . .19

Il n'en est pas moins vrai que la femme impassible, insensible et inhumaine ne lui plaît pas non plus; statuesque, rigide, immobile,

---

18. Ch. Baudelaire, Journaux Intimes ed. Crépet et Blin (Paris: Corti, 1949), p. 53.
19. Ch. Baudelaire, op. cit., p. 62.

froide, morte à l'expérience des sens et incapable de souffrir, elle est comparable à la Beauté pure et abstraite, symbole de l'Art. Or, l'Art étant difficile, souvent une tâche ingrate, cause d'énormes souffrances à l'artiste. Ce que Baudelaire préconise et recherche chez la femme, c'est la sympathie, la compréhension, l'âme humaine, vivante et souffrante comme son âme à lui, bref, une âme-soeur qui sera la compagne de souffrance de l'homme et non pas son bourreau, qui sera comme lui victime de l'inglorieuse nature humaine, sans être en elle-même corruptrice. C'est cette âme palpitante, humaine et soeur qu'il a recherchée chez Mlle. Sarah, "l'affreuse juive," qu'il n'a pas pu aimer à cause de son impassibilité, à cause de sa rigidité de cadavre. Il l'aurait chérie si seulement elle avait été capable de s'attendrir, de verser une larme :

> Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps
> . . . .
> Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort
> Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles!
> Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles. 20

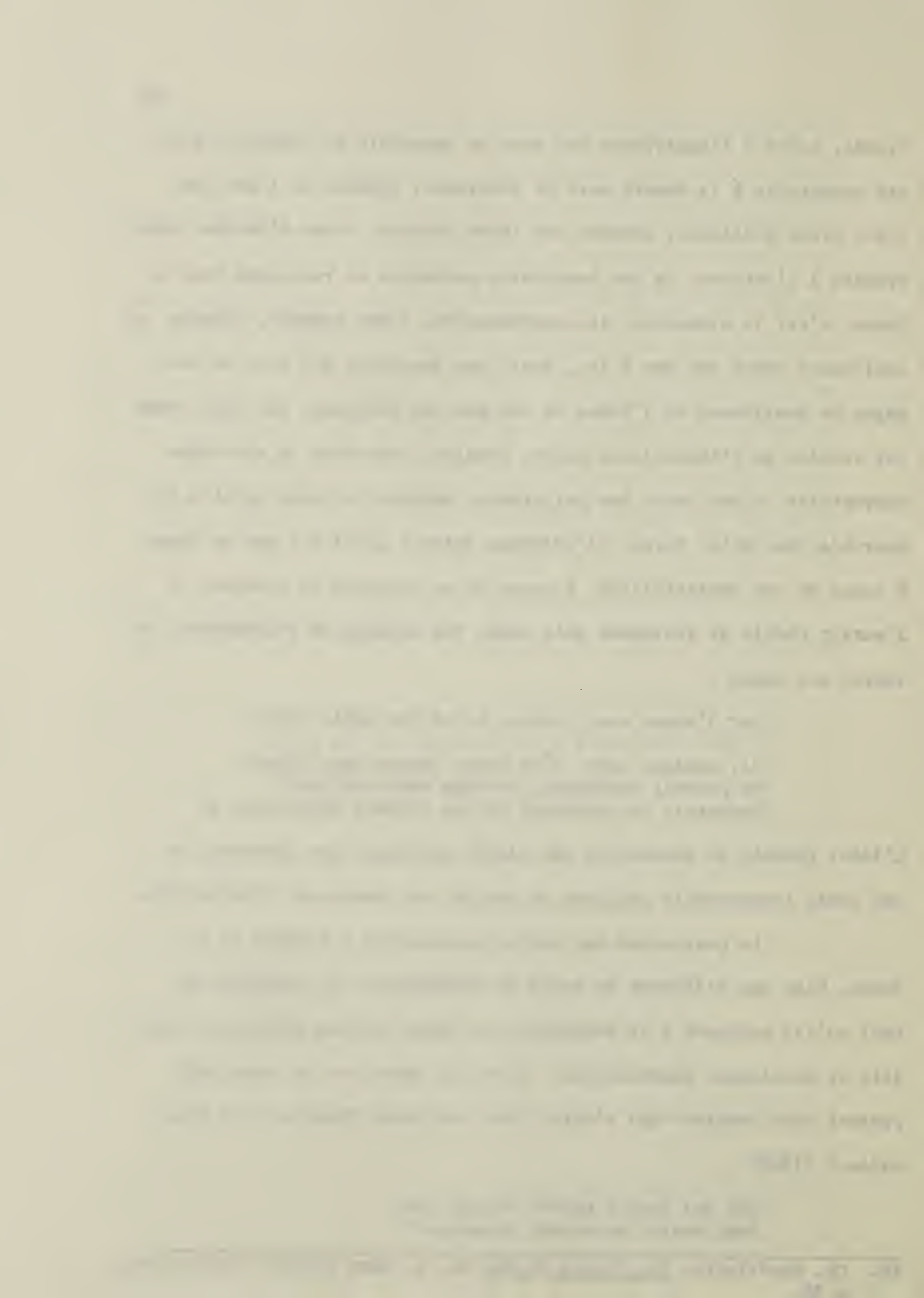
L'idéal féminin de Baudelaire est plutôt spirituel que physique. Et cet idéal inaccessible explique en partie son pessimisme irréductible.

Le pessimisme des poètes parnassiens à l'égard de la femme, bien que différent de celui de Baudelaire, lui ressemble en ceci qu'ils peignent à la Baudelaire la femme cruelle, affreuse, crimielle et moralement destructrice. C'est un aspect de la femme déjà présent chez Gautier--qui s'écrie dans son poème "Symphonie en blanc Majeur" (1849) :

> Oh! qui pourra mettre un ton rose
> Dans cette implacable blancheur!

---

20. Ch. Baudelaire, Les Fleurs du Mal ed. A. Adam (Paris: Garnier, 1961), p.38.



--mais que Baudelaire a accentué plus que Gautier. Or, comme nous avons indiqué dans notre chapitre IV, sur quatre poèmes du Parnasse Contemporain où est représentée la femme moralement meurtrière, trois ont paru dans la série de 1866, la seule à laquelle Baudelaire ait collaboré. Et Maurice Souriau affirme qu'à cette époque les fondateurs du Parnasse Contemporain ont connu intimement l'auteur des Fleurs du Mal dont ils ont beaucoup apprécié, si non le caractère, du moins le talent: "Ce grand poète n'est pas estimé au Parnasse à cause de son caractère; pour son talent, il est accepté, comme collaborateur. . ."[21] Il est fort probable que l'accent mis dans le Parnasse Contemporain sur la cruauté de la femme, sur les effets meurtriers qu'elle produit, marque une forte influence exercée par Baudelaire sur la nouvelle école.

Comme lui des poètes parnassiens ont présenté la femme comme un poids qui pèse lourdement sur le poète et empêche son progrès. Dans les deux poèmes L'Ataman Cosaque (III, 45) et La Révolte (III,54), ce sont des guerriers qui s'attaquent au caractère pervertisseur de la femme. Mais c'est l'affaiblissement physique plutôt que moral qu'ils reprochent à la femme. De tels poèmes perdent une bonne mesure de la spiritualité baudelairienne. En plus, dans leur critique de la femme-vierge, exotique, froide, c'est justement sa négation des plaisirs charnels qui met ces poètes en rage. A l'opposé de Baudelaire, ils croient "abominable" la femme non-naturelle. C'est à dire, en somme, que les poètes parnassiens sont plus sensuels, plus mondains et plus

---

21. Maurice Souriau, op. cit., pp. 37-38.

païens dans leur image de la femme que Baudelaire. Rien d'étonnant à cela : ces poètes n'ont pas caché leur tendance païenne; Louis Ménard a écrit son Rêverie d'un Païen Mystique, François Coppée nous parle de son "âme peu chrétienne." Il y a chez eux un paganisme et un anti-christianisme voulus que Baudelaire ne partage pas et qui influent beaucoup sur leur portrait de la femme.

Ce paganisme s'exprime surtout dans la réhabilitation de la chair qu'on constate dans la poésie parnassienne. Le bon vivre, les plaisirs charnels mais innocents, la beauté physique, corporelle, de la femme : voilà la femme réelle qu'ont cherchée avant tout les poètes-collaborateurs de ce recueil. En faisant ceci, ils se montrent les fidèles disciples de Théophile Gautier qui a prêché ce culte de la beauté corporelle et des plaisirs charnels. Pour lui la beauté physique de la femme est d'une telle importance qu'il dit dans la Préface de Mlle de Maupin :

> Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau authentique de Raphael ou une belle femme nue . . . 22

Loin de lui les scrupules chrétiens de péché ou de culpabilité. Dans sa vénération de la femme et dans son éloge des plaisirs temporels que peut offrir la femme, il déclare :

> Au lieu de faire un prix Monthyon pour la récompence de la vertu, j'aimerais bien donner . . . une forte prime à celui qui inventerait un nouveau plaisir; car la jouissance me paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde. Dieu l'a voulu ainsi, lui qui a fait les femmes, les parfums, la lumière, les belles fleurs, les bon vins . . .23

---

22. Th. Gautier, Mlle de Maupin ed. A.Boschot (Paris: Garnier,1965), p.24

23. Th. Gautier, ibid.

Ces vers de Paul Verlaine dans Il Bacio (I, 139) expriment le même goût des plaisirs charnels et suggèrent l'influence de Gautier :

> Sonore et gracieux Baiser, divin Baiser!
> Volupté non pareille, ivresse inénarrable!
> . . . .
> Comme le vin du Rhin et comme la musique
> Tu consoles et tu berces, et le chagrin
> Evapore avec la moue en ton plis purpurin.

Et il n'est pas surprenant que le poème où Armand Silvestre révèle la même sorte d'adoration, d'idolatrie de la beauté de la femme physique, où il accepte de se prosterner "très humblement" aux pieds de la femme-Beauté,s'intitule Nouveaux Sonnets Païens (II, 175).

Il ne faut pas pourtant confondre "néo-paganisme" et "positivisme." Ils peuvent avoir en commun l'attraction du concret, du physique, mais leurs buts, comme leurs sources, sont différents. Beaucoup de critiques, nous dit D.G. Charlton, reconnaissent une influence importante de la philosophie positiviste sur la littérature française des années 1852-1870; et Charlton donne comme exemples P. Van Tieghem, F. Brunetière, G. Lanson, A. Thibaudet, R. Jasinski et P. Martino. En effet, ce dernier rapproche étroitement le positivisme et la littérature du Second Empire, voire la poésie parnassienne, comme il dit dans ce passage:

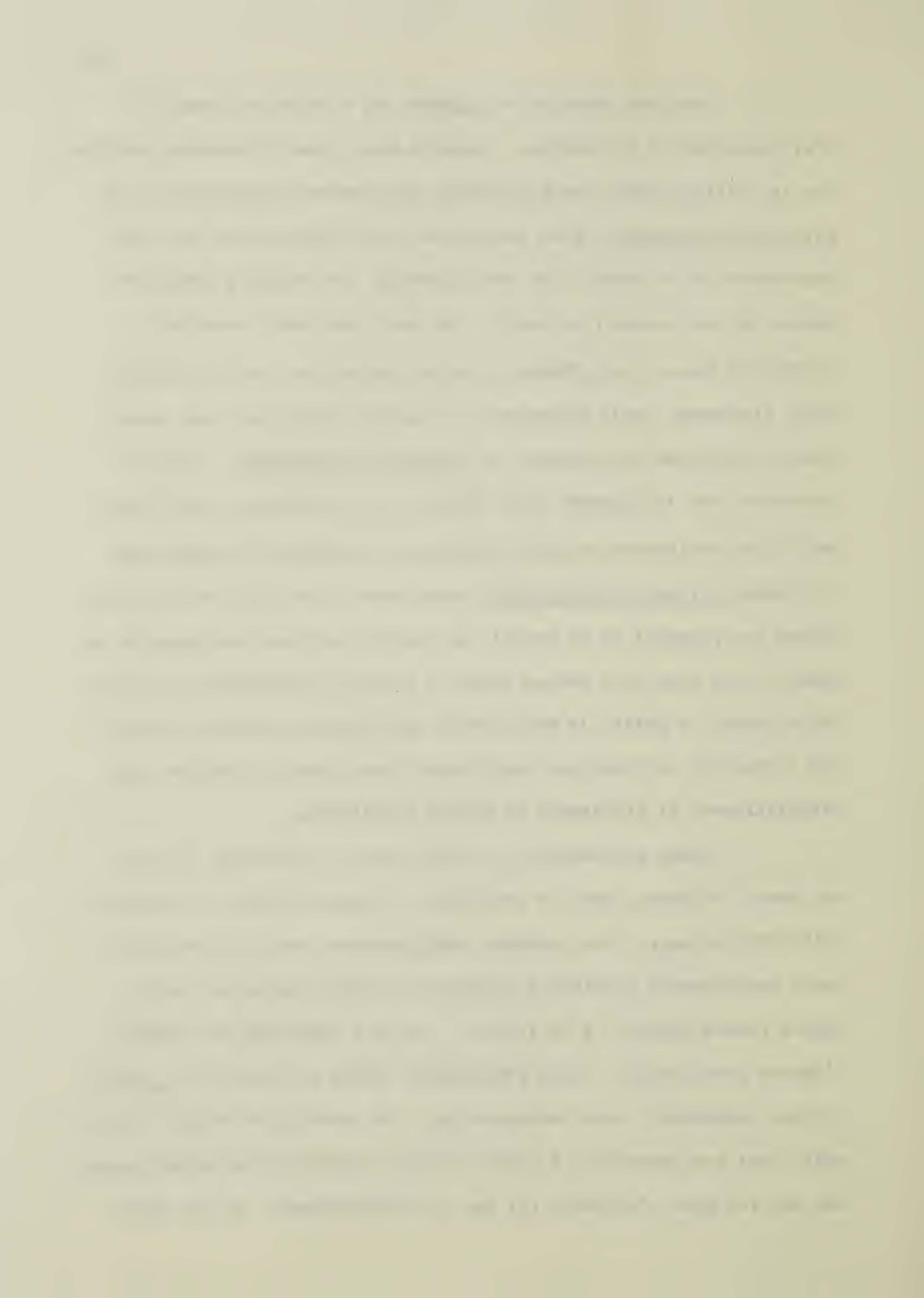
> Tableaux des religions et des civilisations mortes, hostilité au christianisme, enthousiasme républicain et haine des autocraties, espoir d'une prochaine régénération, foi absolue en la science . . .c'est le bilan du positivisme, ou plûtot de sa philosophie populaire; ce sont aussi les thèmes favoris des Parnassiens, ceux que, entre 1850 et 1860, a magnifiés et vulgarisés Leconte de Lisle.(24)

---

24. P. Martino, Parnasse et Symbolisme (Paris : A. Collin, 1925), p. 38.

On peut disputer ce jugement de P. Martino comme l'a d'ailleurs fait D.G. Charlton. Quant à nous, nous le croyons possible que le critique parle des Parnassiens sans nécessairement parler du Parnasse Contemporain. Nous savons que les collaborateurs les plus importants de ce recueil "de vers nouveaux" ont beaucoup publié en dehors de leur recueil collectif. On peut très bien connaître Leconte de Lisle, Louis Ménard, Charles Baudelaire, Anatole France, Sully Prudhomme, Louis Ackermann et d'autres poètes que nous avons traités sans même les associer au Parnasse Contemporain. Or nous remarquons que le jugement de P. Martino cité ci-dessus tient compte des écrits de Leconte de Lisle publiés une quinzaine d'années avant le premier Parnasse Contemporain. Nous savons aussi que les six cents poèmes (ou presque) de ce recueil ne donnent pas tous une image de la femme et que nous nous sommes bornés à ceux qui permettent de dresser cette image. A partir de notre étude nous pouvons pourtant affirmer que l'image de la femme que nous donnent ces poèmes ne reflète pas nécessairement ni fidèlement la pensée positiviste.

Comme philosophie, le positivisme ne reconnaît le vrai que dans l'évidence, dans le vérifiable. Auguste Comte, par exemple, maintient que seule les sciences expérimentales sont à la source de toute connaissance possible à l'homme et n'admet pas qu'une seule vérité puisse échapper à la science. De là l'empirisme qui domine l'époque positiviste. Cette philosophie refuse en plus tout a priori et, par conséquent, toute métaphysique. Un corrollaire évident de tout cela c'est son opposition à toute religion fondée sur une métaphysique, sur une foi dans l'au-delà, tel que le christianisme. De cet anti-



christianisme naît aussi chez Comte une nouvelle religion: le culte de l'Humanité, ce qui donne à la philosophie positiviste une nouvelle dimension; elle devient presque une théorie sociologique.

Les Parnassiens révèlent, à travers les poèmes que nous avons étudiés, une tendance anti-chrétienne qui s'apparente à la révolte positiviste contre les religions établies. Le culte de la chair féminine, des plaisirs charnels, purs et innocents parce que tout naturels, est bien compatible avec la Religion de l'Humanité créée tres tôt dans le siècle par Henri de Saint-Simon et toujours prêchée par Comte au milieu du siècle. C'est une Religion humaniste consacrée à la recherche du bien-être temporel de l'homme, de son progrès économique, à l'établissement d'un ordre social plus juste et mieux organisé. La phrase bien connue de Saint-Simon "Il faut passer de la morale céleste à la morale terrestre"[25] résume adéquatement les principes de la nouvelle religion, mais la jouissance des plaisirs sensuels que préconisent certains poètes parnassiens n'en est qu'un aspect, et non le plus important.

L'attitude de ces poètes ne se prête pas facilement non plus au système scientifique, empirique, de la philosophie positiviste. Le concept même de "la femme idéale" et de celle qui est spirituellement "meurtrière" suppose un "Idéal" que l'une reflète

25. Cité par D.G. Charlton, Secular Religions in France 1815-1870 (London: Oxford University Press, 1963), p. 66.

et dont l'autre détourne le poète. Ainsi Charles Coran déteste la femme qui interrompt son rêve délectable où il se voit l'égal des dieux. De nombreaux poèmes du Parnasse Contemporain exhibent une spiritualité qui les rapprochent plutôt de Baudelaire que d'Auguste Comte.

D.G. Charlton dit, à juste titre, que même la théorie parnassienne d'impersonnalite et d'impassibilité n'est pas due au scientisme des philosophes positivistes mais reste dans le domaine artistique, dans la tradition gautierienne. Il serait d'ailleurs très difficile de rapprocher "l'Idée" à laquelle Gautier donne tant d'importance et l'importance de l'anti-Idéal chez les positivistes. Sur le rapport entre les Parnassiens et le positivisme nous nous rapportons à ce jugement de M. Charlton:

> . . . to look more widely at, for instance, Second Empire poetry is to realize that most writers are either non philosophical or opposed to positivism. In the first category come Banville, Gautier, Heredia, Glatigny, Dierx, and Coppée. . . In the second group come Hugo and Baudelaire above all, Victor de Laprade, Lafenestre, and Emmanuel des Essarts, all three Christians, and Thalès Bernard. The only writers in the 'philosophical genre' . . . are Leconte de Lisle, Menard, Madame Ackermann, and Sully Prudhomme. Only they could give support to the assertion that the young poets of 1859 "furent, pour la plupart, atteints par la contagion de l'esprit positiviste." Even of these four, only the latter two have an explicit allegiance to positivist ideas, and they too . . . are often as ardent as Leconte de Lisle and Menard in their search for a non-positivist belief. (26)

Nous devons ajouter que dans le seul poème qu'elle contribue au

---

26. D.G. Charlton, Positivist Thought in France during the Second Empire, 1852-1870 (Oxford: The Claredon Press, 1959), pp. 161-162.

Parnasse Contemporain Mme Ackermann nous peint la femme idéale qui "des saintes hauteurs" rapporte l'amour, comme une branche d'olivier, "en ce morne séjour." Elle a eu pendant son enfance une éducation chrétienne qui semble se manifester dans ce poème et qui ne se conforme certainement pas à la philosophie positiviste. Quant à Sully Prudhomme, aucun de ses poemes n'est discuté dans cette thèse. Dans ses contributions au Parnasse Contemporain il chante parfois les louanges des découvertes scientifiques mais il n'a pas contribué à l'image de la femme.

Les Parnassiens témoignent d'un idéalisme qui les sépare du positivisme. Leur idéal de la femme se voit irréalisable, et c'est cela qui explique, en partie, leur pessimisme à l'égard de la femme. Car ils veulent une femme réelle sans que la société ou l'histoire l'aient touchée, une femme qui soit bienfaisante sans être éphémère, belle et attrayante sans être froide et décevante, qui puisse satisfaire aux besoins de l'homme sans l'avilir ni l'accaparer en lui privant de sa liberté. Cette femme "idéale" et qu'ils veulent réelle ne se trouve nulle part dans la vie. Nos poètes, détrompés dans leur image rêvée de la femme réelle, déçus et angoissés dans leurs expériences vécues avec elle, ont fait de leur poésie une critique sévère de ce sexe féminin qui échappe en tant que créature réelle à leur compréhension.

Ce mystère dont la femme s'entoure aux yeux de nos poètes donnent une nouvelle dimension à leur pessimisme. Car il est issu de leur impossibilité de "com-prendre" la femme, de prendre position vis-à-vis la femme réelle qui change constamment d'identité. Tandis que

le pessimisme de Baudelaire résulte de ses propres convictions en ce qui concerne l'identité de la femme réelle, le pessimisme des poètes parnassiens semble résulter de leur manque de convictions, d'une sorte de confusion devant la femme réelle, contemporaine.

En ceci ils se montrent de vrais enfants de leur siècle--de "ce siècle hébété," "où la puissance est toute la richesse," comme nous dit la fausse-vierge de Ricard. Car au dix-neuvième siècle, avec les bouleversements socio-politiques et surtout avec la révolution industrielle les femmes commencent à occuper une place plus importante dans la vie publique et dans la vie privée, dans les usines comme dans la famille. Ce nouveau rôle de la femme entraîne inévitablement un renversement ou tout au moins un changement des idées et des attitudes traditionnelles à l'égard de la femme. On ne tenait plus très fort à l'idée de la femme-ménagère--la mater familias--obéissante, soumise à son mari, dont le rôle consiste à nourrir ses enfants. Dans la nouvelle société[24] la femme peut gagner sa vie et être plus indépendante; mais les hommes n'ont pas encore l'habitude de voir la la femme tant soit peu comme leur égale économique.

Si le progrès économique a en quelque sorte libéré la femme, l'ordre établi la réprime toujours; elle ressent toujours les effets du Code Napoléon qui, selon Simone de Beauvoir, a établi le sort de la femme pendant tout le siècle, à peu près. Le divorce est interdit, et même quand il est rétabli en 1884, la femme le trouve très difficile d'obtenir un divorce contre son mari. Celui-ci n'a pas la même difficulté, car la femme mariée est toujours soumise à son

---

24. Voir à ce sujet Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe Vol. I (Paris; Gallimard, 1949), pp.185 - 190.

époux. La fille-mère est traitée avec rigueur et dédain;seule la célibataire ouvrière jouit d'une liberté presque totale. L'opposition entre la loi et l'ordre établi d'une part, et d'autre part, les forces économiques, rend très difficile l'établissement d'une image sociale précise de la femme. Cette difficulté, nos poètes parnassiens l'ont traduite dans leur oeuvre poétique; elle explique en partie le ton pessimiste de leur image de la femme.[25]

A en juger par l'image de la femme qu'elle nous présente, la poésie parnassienne semble développer en ligne directe de la tradition de Gautier, tradition dont Baudelaire a subi quelques influences, mais contre laquelle il a réagit en ce qui concerne son contenu trop "païen." L'influence exercée par Gautier sur le groupe de poètes qui se réunissait chez Mme de Ricard en 1863 et plus tard chez Catulle Mendès se voit même dans leurs publications antérieures au <u>Parnasse Contemporain</u>. Ils ont commencé à se faire entendre à travers la <u>Revue Fantaisiste</u>, parue en 1863, mais qu'ils ont remplacée en 1864 par la <u>Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique</u>,publiée sous la direction de Louis-Xavier de Ricard. Cette revue est saisie en 1864, l'année même de sa parution, "pour outrage à la morale religieuse." C'est-à-dire que déjà en 1864 la jeune génération de poètes qui fonderont le <u>Parnasse Contemporain</u> se caractérise par une tendance jugée par leurs contemporains comme anti-religieuse, c'est-à-dire

25. Le rapport entre l'image littéraire de la femme et son image sociale à l'époque des Parnassiens exigera une étude sociologique hors de la portée de cette étude.

anti-chrétienne. En novembre 1865, cette revue est remplacée par une autre intitulée simplement L'Art qui ne durera pourtant que trois mois. Elle paraît chez Lemerre, chez qui paraîtront les trois séries du Parnasse Contemporain. En nommant cette dernière revue ainsi "la nouvelle génération poétique [fait preuve qu'elle] ne reconnaît d'autre religion que celle de l'art."[26] Le principe littéraire du groupe et le titre même de cette revue les rangent de façon définitive du côté de Théophile Gautier. Bien longtemps avant Baudelaire celui-ci a décrit la femme imaginaire et l'a rapproché à la manière des poètes parnassiens de la femme meutrière, froide, cruelle. Il dit dans Symphonie en Blanc Majeur où la femme est comparée à une divinité, à la Madone :

Oh! qui pourra mettre un ton rose
Dans cette implacable blancheur!

Il peint la femme-chimère par excellence dans son poème Contralto où la femme idéale, rêvée, est pourtant décevante, illusoire, et produit chez le poète le double effet d'attraction et de répulsion :

Une statue énigmatique
D'une inquiétante beauté
. . . .
Pour faire sa beauté maudite
Chaque sexe apporta son don
. . . .
Monstre charmant, comme je t'aime
Avec ta multiple beauté!

L'année même de la publication du Parnasse Contemporain il compose La Nue où il pousse le même cri pessimiste qu'on trouve dans le "recueil de vers nouveaux." Il est perplexé par la nature ephémère de la beauté et de l'amour de femme. Cette beauté, par sa disparition

---

26. P. Martino, Parnasse et Symbolisme (Paris: A.Colin,1925), p. 68.



trop subite fait penser à la mort :

> Qu'est-ce après tout que la beauté?
> Spectre charmant qu'un souffle emporte
> Et qui n'est rien, ayant été.

Tout est là chez Gautier--exception faite peut-être pour l'image de la femme-vampire, "buveur du sang du monde," qu'on trouve chez Baudelaire, --pour servir de modèle aux jeunes Parnassiens dans leur portrait de la femme.

Quant à leur paganisme fondé sur l'idée panthéiste de l'innocence des plaisirs terrestres, purs parce que naturels, ils n'ont d'autre modèle que Gautier. Sa Préface de Mlle de Maupin prêche cette philosophie déjà depuis 1835; en 1849 il reprend la même idée dans Madrigal Panthéiste[27] (poème qu'il intitule plus tard Affinités Secrètes), et encore plus tard paraît Bûchers et Tombeaux (1858) où il oppose le christianisme et le paganisme, préférant ce dernier au premier. Le Christianisme étouffant la nature dans l'homme est pour Gautier l'instrument, le symbole même de la mort; tandis que le paganisme antique donne la vie :

> Mais l'Olympe cède au Calvaire,
> Jupiter au Nazaréen;
>
> Une voix dit : Pan est mort! -- L'ombre
> S'étend. -- Comme sur un drap noir,
> Sur la tristesse immense et sombre
> Le blanc squelette se fait voir.

C'est ce que François Coppée reprendra au troisième Parnasse Contemporain dans son poème Les Noces Corinthiennes.

La nouvelle école parnassienne a sans doute subi d'autres influences. Il nous paraît pourtant que si Louis Ménard leur

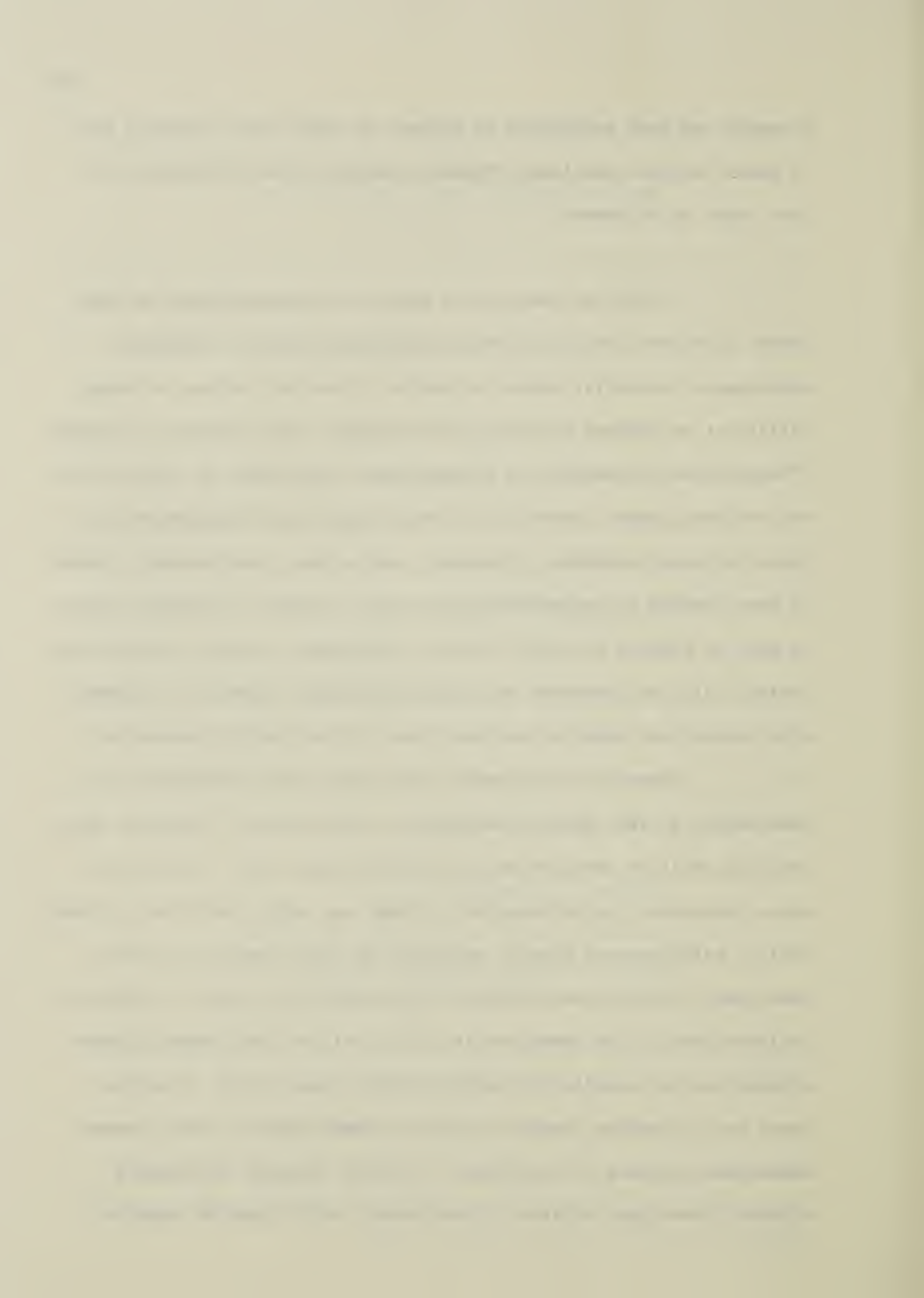
---

27. Tous les poèmes de Gautier cités ici se trouvent dans Emaux et Camées ed. M.Cottin (Paris; Minard, 1968).

a appris son goût helléniste et Leconte de Lisle les a orientés vers le monde externe, exotique, Théophile Gautier a été l'architècte de leur image de la femme.

C'est une image de la femme vue principalement du côté sombre et triste. Au lieu d'être éternellement belle, innocente, amoureuse et naturelle comme ces poètes l'auraient voulue, la femme réelle est ou devient à leurs yeux corrompue, avare, égoïste, coupable d'infanticide, de meurtre ou d'assassinat; prostituée ou vierge, elle est toujours impure; quand elle n'existe que dans l'imagination du poète, elle est éphémère, trompeuse, capricieuse, insaisissable comme la lune, double et incompréhensible comme un sphynx, insondable comme la mer; la plupart du temps elle est silencieuse, cruelle, impassible, froide; elle est l'opposée du progrès spirituel; ennemie de l'homme, elle trouble son calme en excitant chez lui des désirs inassouvis.

Dans de rares moments, nos poètes nous présentent la femme-ange, au rôle divin, consolatrice, guérisseuse, souriante, sympathique. Mais ce portrait ne se présente jamais seul : ou bien le poète juxtapose à cette image de la femme une autre--celle de la femme réelle, maléfique--ou bien il se presse de nous rappeler que cette femme-ange n'existe pas, qu'elle n'est qu'un rêve. Quand il juxtapose la femme idéale à la femme réelle, c'est celle-ci qui domine éventuellement et qui annulle les effets divins, consolateurs et guérisseurs de la première. Quand il peint la femme-double, c'est l'aspect monstrueux qui dure et qui domine : le côté charmant se présente d'abord, comme pour attirer le spectateur, mais disparaît ensuite.



Le vieux goûte peu les doux souvenirs de jeunesse que lui inspire la jolie femme passagère; le lecteur oublie très vite les lèvres roses et la voix douce d'Ekhinda, il n'oublie facilement ni son ventre écaillé, ni son antre sombre qui devient le tombeau des amants; des yeux de Nyssia on ne saisit pas la beauté, mais leur mystère et leur impassibilité nous frappent. Dans la plupart des poèmes, la femme est catégoriquement corrompue ou meurtrière. Nos poètes n'ont pas hésité à rendre la femme détestable, odieuse. La vraie tradition platonicienne n'a pas beaucoup influé sur la poésie des Parnassiens, car, s'ils ont voulu réhabiliter la chair, ils n'ont pas voulu spiritualiser le rôle de la femme.

Il est bien justifiable de soutenir, comme le fait Simone de Beauvoir par exemple, que depuis bien longtemps on est arrivé à créer des mythes autour de la femme réelle et que les littérateurs de tout temps puisent dans ces mythes leur image de la femme. Ainsi même avant Jésus Christ, Virgile parle déjà dans son Enéide des sirènes destructrices : Scylla et Charybde; et Euripide peint déjà la femme meurtrière, infanticide, dans sa Médée. Si on ajoute à ces mythes les apports du christianisme, surtout l'histoire d'Eve, et ensuite le mythe néo-païen et chrétien d'un âge perdu d'innocence, de beauté et d'amour, le mythe du "paradis perdu," on dirait que les poètes parnassiens n'ont reproduit qu'une image stéréotypée de la femme. Car l'attitude négative de ces poètes pourrait bien émaner, même à l'insu de ces poètes eux-mêmes, d'une part des mythes datant de l'antiquité, d'autre part de la religion chrétienne qui présente d'une façon vague et générale tout homme et toute femme comme étant un autre Adam et une

autre Eve.

Ce qu'il y a de nouveau dans l'image de la femme chez les poètes que nous étudions, c'est d'abord la description picturale, sensuelle, "immorale" diraient quelques-uns, de la femme; puis leur réhabilitation de la beauté charnelle, dont ils parlent presque lascivement, sans scrupule, sans remords. Les mythes et les influences de la religion leur étant transmises comme des données, ils les ont incorporées dans l'image de la femme, peut-être inconsciemment. Ce qu'ils ont introduit de leur propre accord, c'est ce ton sensuel, irreligieux; c'est la profanation de la femme, son dépouillement devant le lecteur. La nudité devient dans ces poèmes un des attributs très importants de la femme, et on nous parle de ses attributs nus de la tête aux pieds, de ses robes légères et souples, éventées par le vent, qui accentuent le corps nu de la femme. Tout cet étalage de la chair féminine représente une tendance anti-chrétienne par laquelle ces poètes veulent exprimer leur révolte contre le christianisme, contre la moralité bourgeoise, par laquelle ils veulent affirmer leur identité d'artiste moderne, de poète d'une nouvelle école, et établir le principe de l'art sans fonction morale ou didactique. On se demande pourtant si leur art, vu sous ce jour, ne devient pas fonctionnel en devenant une apologie du droit de l'artiste de représenter la vie (la femme) sans la moraliser, sans l'idéaliser. Ce serait s'éloigner d'un pas du romantisme en s'approchant de l'art naturaliste.

Malgré cela, ces poètes paraissent ne pas être arrivés à se libérer totalement des préjugés du passé: comme explique Simone de Beauvoir, l'attitude négative envers la femme exprime chez les

hommes une inhibition à l'égard de la femme, un refus d'accorder au sexe féminin la même noblesse et la même importance qu'ils attribuent facilement au sexe masculin. C'est considérer le mâle comme l'essentiel et la femelle comme l'inessentiel, l'homme comme le saint et la femme comme le démon ou tout au moins son instrument : attitude qui renvoie encore à Adam et Eve, et que Simone de Beauvoir exprime ainsi:

> Beaucoup d'attitudes sont ici possibles à l'homme, selon qu'il met l'accent sur tel ou tel aspect du drame charnel. Si un homme n'a pas l'idée que sa vie est unique, s'il n'a pas le souci de sa destinée singulière, s'il ne redoute pas la mort, il acceptera joyeusement son animalité. 28

Sans ces préjugés et ces préoccupations hérités du passé et du christianisme, aucune femme ne serait considérée comme meurtrière, comme destructrice et comme l'opposée du progrès moral ou matériel. L'homme se préoccupe d'une vie et d'une destinée, autres que terrestres; il se préoccupe de la mort et de l'au-delà. Il n'accepte pas cette vie comme elle est, les bras ouverts, tranquillement, sans crainte et sans doutes. Et c'est sa perplexité devant la vie, c'est son attitude négative envers la vie qui s'exprime dans ce refus de mettre la femme sur un piédestal comme la madone ou les déesses d'autrefois. La femme se confond en fin de compte avec la Vie mystérieuse et hostile, même vaguement avec Dieu. Ne pouvant refuser la Vie ni détruire Dieu (même s'ils ne croient pas en lui), nos poètes s'en prennent à la femme. Nous avons déjà remarqué chez Lacaussade (Ultima Verba),chez Gautier, (A L. Sextus), chez Deschamps (La Jeune Femme), le parallèle entre

---

28. S. de Beavoir, op. cit., p. 268.

l'attitude du poète à l'égard de la femme et son attitude à l'égard de la vie terrestre. En parlant de Charles Baudelaire et d'Henri Heine, Kurt Weinberg révèle dans ces mots le parallèle qui s'établit chez eux entre Dieu et la femme :

> Leur attitude envers la femme est déterminée en partie par la situation qu'ils choisissent envers leur Dieu, ou du moins, par la place qu'ils accordent à Dieu dans leur oeuvre littéraire . . . Entre les mains d'un Dieu inexorable, la femme devient l'instrument du Mal, "le bourreau et la victime" : c'est par son intermédiaire que se réalisent les extravagances de l'ironie divine. 29

Cette évaluation n'est pas moins vraie pour les poètes parnassiens. Ce n'est pas qu'ils professent une foi chrétienne reconnaissant un Dieu tout-puissant. Au contraire, même en replacant ce Dieu par la nature, mécontents de cette nature comme ils ont été de Dieu, ils voient dans la femme l'expression la plus typique de l'existence terrestre, de l'ambiguïté de cette vie,de l'union chez l'homme de grandeur et d'ignominie.

Cela nous amène à croire que les poèmes du Parnasse Contemporain consacrés à l'image de la femme ne constituent pas une polémique anti-féministe telle qu'on retrouve chez un Auguste Comte qui assigne à la femme un rôle secondaire dans la société et dans la famille où, fidèle à son "sexe affectif", elle doit travailler pour le bien-être de l'homme :

> Comme mère d'abord, et bientôt comme soeur, puis comme épouse surtout, et enfin comme fille, et accessoirement comme domestique, sous chacun de ces quatre aspects naturels, la femme est destinée à preserver l'homme de la corruption inhérente à son existence pratique et théorique; 30

---

29. K. Weinberg, Henri Heine,"Romantique Défroqué, Héraut du Symbolisme Francais. (New Haven and Paris, Y.U.P. and P.U.F., 1954), pp. 184-185.

30. Cité par G. Cantecor, Le Positivisme (Paris : Mellottée, sd.), p. 98.

ou chez un Balzac qui considère la femme comme de la propriété.[31] Chez les Parnassiens, si l'Art ne doit servir que la Beauté, nos poètes parnassiens ont peut-être écrit pour ce seul plaisir, sans vouloir prêcher ni en faveur de la femme ni contre elle. Mais en faisant cela, ils ont exprimé avec sincérité leur sentiment à l'égard de la femme, à l'égard de la vie terrestre, á l'égard de Dieu. En nous donnant leur image de la femme, ils nous ont donne leur propre image

31. Voir sur Balzac, et aussi sur Comte, Simone de Beauvoir, op. cit., pp. 186-187.

BIBLIOGRAPHIE.

A. OEUVRES LITTERAIRES

i. Ouvrages Principaux.

Parnasse Contemporain : recueil de vers nouveaux, I. Paris: Lemerre, 1866.

Parnasse Contemporain : recueil de vers nouveaux, II. Paris: Lemerre, 1869 - 71.

Parnasse Contemporain : recueil de vers nouveaux, III. Paris: Lemerre, 1876.

ii. Ouvrages Secondaires.

Banville, Théodore de . Les Cariatides, ed. définitive. Paris: Charpentier, 1891.

Baudelaire, Ch. Curiosités Esthétiques, L'Art Romantique et autres oeuvres critiques, ed. H. Lemaitre. Paris : Garnier, 1962.

" Les Fleurs du Mal, ed. A. Adam. Paris : Garnier, 1961

" Journaux Intimes : Fusées, Mon Coeur Mis à Nu, Carnet, ed. J. Crépet et G. Blin. Paris : Corti, 1949.

Essarts, E. des. "Idéal Paien," Revue Francaise, ler juillet 1864, 113 - 114.

Gautier, Th. Mademoiselle de Maupin, ed. A. Boschot. Paris: Garnier, 1955.

" Emaux et Camées, ed. M. Cottin. Paris : Minard, 1968.

Leconte de Lisle. Poèmes Barbares. Paris : Lemerre, 1880.

B. ETUDES GENERALES.

Albouy, Pierre. Mythes et Mythologie dans la litterature française. Paris : A. Colin, 1969.

Beauvoir ,Simone de. Le Deuxième Sexe, I. Paris : Gallimard, 1949.

Brann, S.D. "Baudelaire and the Courtesan," Kentucky Romance Quarterly, 15 (1968), pp. 237 - 243.

Cantecor, G. Le Positivisme. Paris : Mellottée, sd.

Charlton, D.G. Positivist Thought in France During the Second Empire 1852 - 1870. Oxford : Clarendon Press, 1959.

" Secular Religions in France 1815 - 1870. London: Oxford University Press, 1963.

Desonay, F. Le Rêve Hellenique chez les Parnassiens. Paris : Spes, 1929.

Eigeldringer, M. Le Platonisme de Baudelaire. Neuchâtel : La Baconniere 1951.

Ellmann, M. Thinking About Women. New York : Harcourt, Bruce & World, 1968.

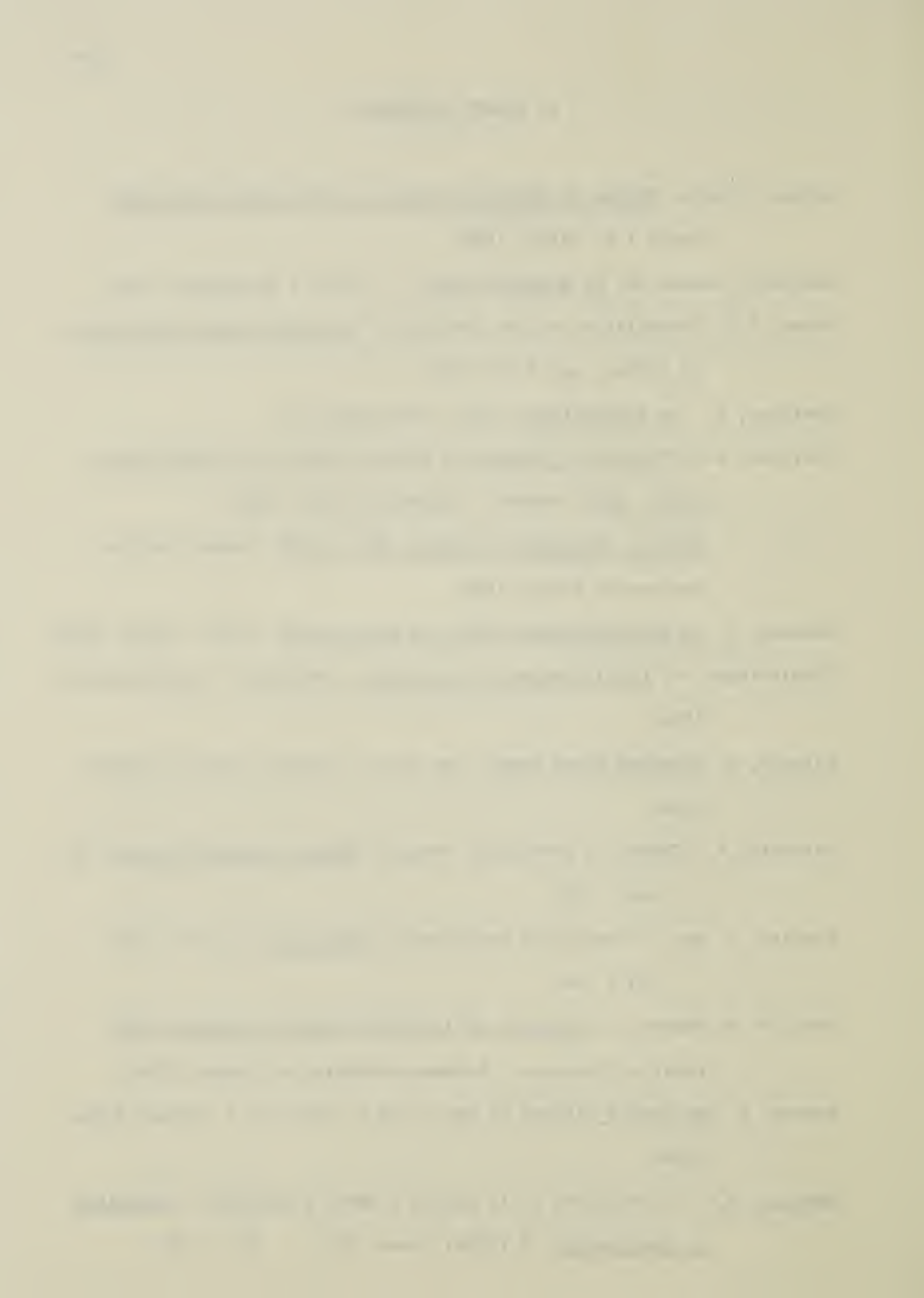
Epistein, E. "Themes in Parnassian Poetry," Modern Language Review. 65, 541 - 551.

Essarts, E. des. "L'Antiquité Retrouvée," L'Artiste, ler oct. 1865, 153 - 154.

Fort, P. et Mandin, L. Historie de la Poésie Francaise depuis 1850. Paris et Toulouse : Falmmarion-Didier et Privat, 1926.

Hauser, A. The Social History of Art : Vol 4. New York : Vintage Books, 1958.

Maeylan, E.F. "L'Evolution de la notion d'amour platonique," Humanisme et Renaissance, V (1938), fasc. III, 437 - 439.



Maigron, L. Le Romantisme et la Mode. Paris : Champion, 1911.

Mair, M. Heine and Gautier : Poetic Affinities. M.A. Thesis, U. of A; (Comp. Lit.) 1964.

Martino, P. Parnasse et Symbolisme. Paris : A. Colin, 1925.

Merrill, R.V. & Clements, R.J. Platonism in French Renaissance Poetry. New York : New York University Press, 1957.

Praz, M. Romantic Agony, trans. Angus Davidson. Cleveland & New York: The World Publishing Company, 1951.

Peyre, H. Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1847 à 1870. New Haven : Yale University Press, 1932.

" Louis Ménard. New Haven : Yale University Press, 1932.

Sandu-Cendres, M.M. "Le Féminisme et les romancières de l'époque romantique," DAI (Dissertation Abstracts International) 30 : 3475 A (Yale).

Schaffer, A. The Genres of Parnassian Poetry : A Study of the Parnassian Minors. Paris : "Les Belles Lettres," 1944.

Schulze, J. "'Frau Welt' oder die Faszination der Chimare : ein christliches Thema in romantischer Akzentuierung," Poetica 3: 127 - 164 (Munich).

Souriau, E. La Poésie Française et la Peinture. London : Athlone Press, 1966.

Souriau, M. Histoire du Parnasse. Paris : Spes, 1929.

Weinberg, K. Henri Heine, "Romantique Défroqué" : Héraut du Symbolisme Français. New Haven : Y.U.P. and Paris: P.U.F., 1954.